que sais-je ?

LA GUITARE

HÉLÈNE CHARNASSÉ

VILLE D'AURILLAC . MEDIATHEQUE
1000069348

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
F. BROWN, *La musique par ordinateur.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Guy CORNUT, *La voix.*
G. DOTTIN, *La chanson française de la Renaissance.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIXe siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XXe siècle.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 038491 9

Dépôt légal — 1re édition : 1985, juin

© Presses Universitaires de France, 1985
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

La connaissance des instruments anciens a fait plus de progrès au cours des trente dernières années que pendant tous les siècles qui ont précédé. Une telle situation provient, certes, de l'extension des travaux entrepris, mais surtout d'un renouvellement méthodologique exceptionnel. Si les traités théoriques, les préfaces, les commentaires des auteurs et les œuvres elles-mêmes restent à la base des études, de nouveaux moyens d'approche s'imposent désormais.

Première en date, l'interrogation minutieuse des documents iconographiques a marqué le point de départ d'une évolution exceptionnelle. Grâce à quelques précurseurs, en particulier Geneviève Thibault de Chambure, l'emploi de cette méthode s'est développé à partir des années 1950. Les réticences ont d'abord été vives, mais la permanence des caractéristiques représentées et leur conformité aux descriptions des théoriciens ont fini par convaincre. Aujourd'hui, il est communément admis que l'on peut faire confiance aux peintres et sculpteurs lorsqu'ils représentent les objets et les scènes qu'ils ont sous les yeux — du moins pour les siècles passés. Un extraordinaire fonds documentaire existe donc, qu'il suffit d'interroger pour connaître les instruments anciens, les détails de leur facture, les techniques de jeu en usage et l'insertion de la musique instrumentale dans la société.

Pour celui qui pratique ce type de recherche, une grande prudence s'impose toutefois. Les documents iconographiques sont d'excellents témoins de leur temps, mais ils restent muets, incapables de protester contre une interprétation abusive... Leur examen doit toujours être conduit en corrélation avec l'étude des textes théoriques contemporains qui apportent des descriptions précises, jointes à des identifications généralement sûres. Celui qui s'en dispense risque de commettre de graves erreurs. Faute d'avoir pris cette précaution élémentaire, on risque fort d'identifier comme des guitares tous les instruments à cordes pincées possédant une caisse ovalisée munie d'un manche. Or, il n'en est rien.

Seconde conquête, l'étude scientifique des instruments remonte aux années 1960. On ne dira jamais assez le rôle joué par les conservateurs des musées dans ce domaine. Cessant de considérer leurs fonds comme des objets de vitrine, ils ont entrepris des investigations qui dépassent le simple stade des critères visibles et font appel aux procédés techniques les plus modernes. Analyses chimiques des vernis, examens aux rayons X et ultraviolets, révèlent des détails qui échappent à l'œil nu. Grâce à eux, des caractéristiques de facture deviennent perceptibles, révélant ce qu'était l'état original d'instruments mutilés au cours des siècles.

Pour être l'une des dernières nées des sciences humaines, l'*organologie* (l'étude des instruments) se trouve à la pointe du progrès. L'ère des découvertes ne fait que commencer.

CHAPITRE PREMIER

L'INSTRUMENT — LES ORIGINES

La guitare est un instrument à cordes. Par sa technique de jeu, elle appartient au groupe des « cordes pincées ». Sur le plan de la facture, elle se caractérise par une caisse de résonance munie d'un manche, les cordes étant tendues parallèlement au plan de la table d'harmonie.

La *caisse de résonance*, sensiblement ovale, resserrée en son milieu, est d'épaisseur variable selon les instruments et les époques. Elle se compose du *fond* (plat ou légèrement voûté), de la *table d'harmonie* ouverte par une *ouïe* souvent circulaire, et de l'*éclisse* qui assure la liaison entre l'un et l'autre. Le *manche*, long et fin, est plaqué d'une *touche* de bois dur qui porte les *frettes* (ou *barrettes* dans le langage moderne). Disposées chromatiquement, elles déterminent les *cases* (ou *touches*) sur lesquelles le joueur doit bloquer les cordes pour en raccourcir la longueur vibrante et émettre les hauteurs de son voulues. Pour la guitare dite « classique », les *cordes* (de boyau puis de nylon) s'attachent à un *cordier* qui fait office de *chevalet*, fixé sur la table d'harmonie, entre l'ouïe et la lisière inférieure de la caisse. Leur partie supérieure s'enroule sur des *chevilles* insérées dans le *chevillier*. Un *sillet*, placé à la jonction de la touche et du chevillier, détermine la limite de leur longueur vibrante. Ces cordes

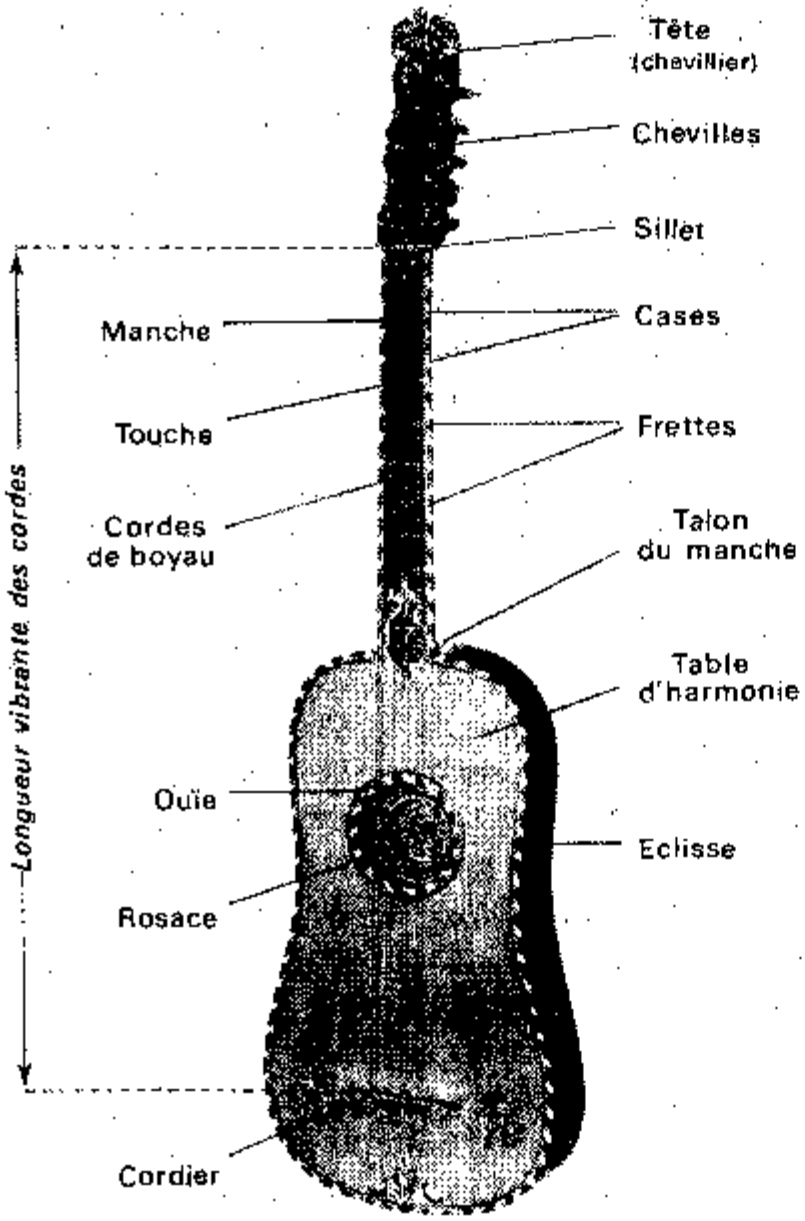


Fig. 1. — Guitare de Jacques Dumesnil, Paris, 1648.

sont pincées soit avec les doigts nus (à l'ongle ou à la pulpe), soit à l'aide d'un plectre.

Au contraire de ce que l'on serait tenté de croire, la guitare n'est pas d'invention récente. A considérer les courbes caractéristiques de sa caisse, elle serait même la descendante du plus illustre instrument de

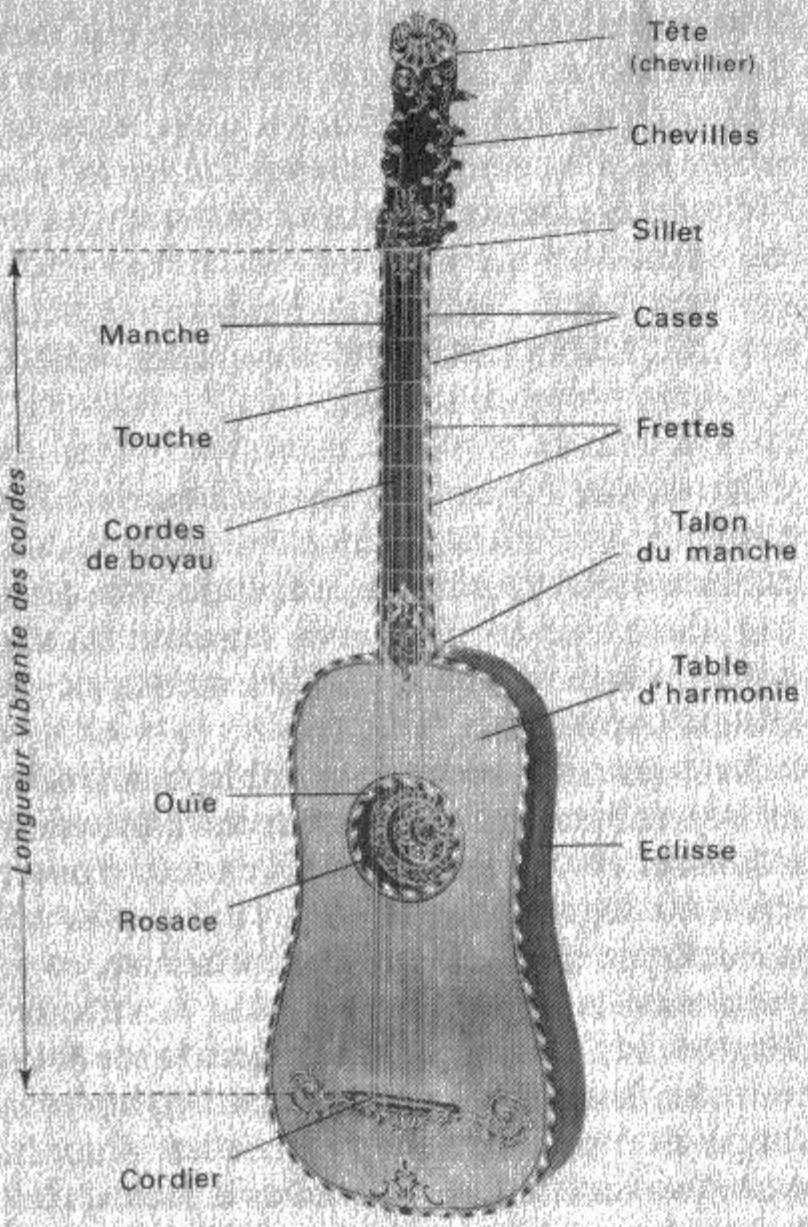


Fig. 1. — Guitare de Jacques Dumesnil, Paris, 1648.

sont pincées soit avec les doigts nus (à l'ongle ou à la pulpe), soit à l'aide d'un plectre.

Au contraire de ce que l'on serait tenté de croire, la guitare n'est pas d'invention récente. A considérer les courbes caractéristiques de sa caisse, elle serait même la descendante du plus illustre instrument de

l'Antiquité, cette lyre créée par le jeune dieu Hermès avec des éléments trouvés sur les bords du Nil : une carapace de tortue, deux cornes de chèvre, une tige de roseau, des boyaux de mouton... Mais nous sommes là dans le domaine de la mythologie. Les faits réels sont moins précis. En particulier, à quel moment et comment s'est effectuée l'adjonction d'un manche à la caisse de résonance ? Nous l'ignorons encore.

I. — De l'Antiquité aux pays extra-européens

Les instruments à cordes pincées munis d'un manche apparaissent tard dans la préhistoire. Ils constituent la famille des luths prise dans un sens très large. Les plus anciens témoignages conservés sont des sculptures originaires de Mésopotamie (*ca* 2 000 ans avant notre ère). Les instruments représentés possèdent une caisse peu volumineuse, faite d'une carapace de tortue (à l'image de la lyre) ou d'une calebasse, sans doute recouverte d'une peau. Des instruments de ce type existent encore dans divers pays : Balkans *(tamborita)*, Iran *(setâr)*, Turquie *(saz)*, Grèce *(buzhuki)*...

En Asie centrale et au nord de l'Inde, apparaît également le *dotâr* à deux cordes, employé de nos jours dans le Khorasan (Iran), en Ouzbékistan (URSS) et dans le Turkestan. Il possède une caisse arrondie à sa base, à pans coupés à la partie supérieure, et un long manche dans lequel s'insèrent les chevilles.

Plus proche de notre conception moderne, un très

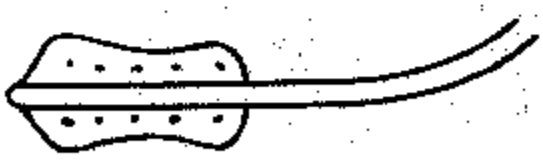


Fig. 2. — Bas-relief hittite, *ca* 1350 av. J.-C.

l'Antiquité, cette lyre créée par le jeune dieu Hermès avec des éléments trouvés sur les bords du Nil : une carapace de tortue, deux cornes de chèvre, une tige de roseau, des boyaux de mouton... Mais nous sommes là dans le domaine de la mythologie. Les faits réels sont moins précis. En particulier, à quel moment et comment s'est effectuée l'adjonction d'un manche à la caisse de résonance ? Nous l'ignorons encore.

I. — De l'Antiquité aux pays extra-européens

Les instruments à cordes pincées munis d'un manche apparaissent tard dans la préhistoire. Ils constituent la famille des luths prise dans un sens très large. Les plus anciens témoignages conservés sont des sculptures originaires de Mésopotamie (*ca* 2 000 ans avant notre ère). Les instruments représentés possèdent une caisse peu volumineuse, faite d'une carapace de tortue (à l'image de la lyre) ou d'une calebasse, sans doute recouverte d'une peau. Des instruments de ce type existent encore dans divers pays : Balkans *(tamborita)*, Iran *(setâr)*, Turquie *(saz)*, Grèce *(buzhuki)*...

En Asie centrale et au nord de l'Inde, apparaît également le *dotâr* à deux cordes, employé de nos jours dans le Khorasan (Iran), en Ouzbékistan (URSS) et dans le Turkestan. Il possède une caisse arrondie à sa base, à pans coupés à la partie supérieure, et un long manche dans lequel s'insèrent les chevilles.

Plus proche de notre conception moderne, un très

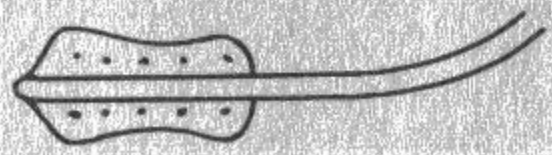


Fig. 2. — Bas-relief hittite, *ca* 1350 av. J.-C.

beau spécimen d'instrument hittite, daté des années 1350 avant notre ère, figure sur une porte de la cité d'Alaja Hujuk (Turquie), conservée au musée d'Ankara (fig. 2).

L'étape décisive de l'évolution est l'apparition d'une caisse de résonance en trois parties : le fond, la table et la partie latérale *(l'éclisse)* qui les unit. Elle se manifeste en Chine au IIIe ou IVe siècle après J.-C. avec le *Yuan* aujourd'hui tombé en désuétude et le *Yueqin*, dont la table d'harmonie est faite d'une plaque de bois.

Dès cette époque, des instruments très proches de la guitare sont en usage au Moyen-Orient. Nous en possédons une belle représentation dans une frise en provenance du monastère bouddhique d'Airtam, près de Termez (Ouzbékistan), conservée au musée de l'Ermitage à Leningrad (fig. 3). On hésite toutefois

Fig. 3. — Frise d'Airtam, avant le IIIe siècle.

sur la datation de la sculpture, les estimations allant du Ier siècle avant J.-C. au IIIe siècle de notre ère.

De son côté, l'ancienne Egypte pratique abondamment diverses formes de luths à manche long. L'un d'eux retient notre attention : le *nefer* (terme qui signifie *la beauté*). Avec sa longue caisse en forme d'amande, son manche fin, il pourrait de même compter parmi les ancêtres de notre instrument.

En présence de témoignages aussi sporadiques, il est difficile de déterminer avec précision « la préhistoire » de la guitare... Tout au plus pouvons-nous penser qu'elle a pris naissance dans le Moyen-Orient et, de là, s'est diffusée sur l'Asie et l'est de l'Europe. L'influence de l'Egypte est également présente. Comme le note C. Homo « à l'ouest de ce pays, on désigne le luth européen sous le nom de *Qïtara* — et ce, depuis le IXe siècle » ; de plus, la parenté entre le *nefer* et les premiers instruments représentés dans les manuscrits espagnols est évidente. Les invasions arabes auraient donc pu — tout comme pour le luth — servir d'agent de liaison entre l'Afrique du Nord et le sud de l'Europe, sans exclure toutefois la présence d'un courant venu d'Asie par l'intermédiaire du monde gréco-romain.

II. — Les premiers témoignages en Europe occidentale

Tout comme pour l'Antiquité, l'apparition des ancêtres de la guitare en Europe au cours des premiers siècles de l'ère chrétienne et leur évolution sont impossibles à déterminer, faute de documents. Si l'on en croit certains commentateurs, une première représentation remonterait au IIe siècle. C'est une sculpture qui orne une stèle funéraire située à Mérida

(Espagne). Seule, la partie supérieure de l'instrument est visible. L'état de sa facture permet toutefois de s'interroger sur la datation avancée. Il faudra, en effet, attendre près de douze siècles pour retrouver des instruments aussi évolués...

Beaucoup plus archaïques sont les belles « cithares à manche » représentées dans le *Psautier d'Utrecht* (*ca* 820-830), entre les mains du roi David, mais le parti pris ornemental du miniaturiste est ici évident. Quelques dizaines d'années plus tard, le célèbre *Psautier de Stuttgart* (*ca* 830-860) — probablement réalisé en France, au *scriptorium* de Saint-Germain-des-Prés — présentera des enluminures d'un intérêt exceptionnel pour notre étude. Dix beaux instruments y figurent (fig. 4), dont le nom *cithara* est précisé. Ils attestent qu'à ce moment la facture de la guitare a acquis ses éléments essentiels. La caisse de résonance, le manche et le chevillier sont individualisés ; les cordes (de trois à six) s'accrochent à une protubérance située à la lisière inférieure de la caisse. Le joueur les met en vibration à l'aide d'un long plectre.

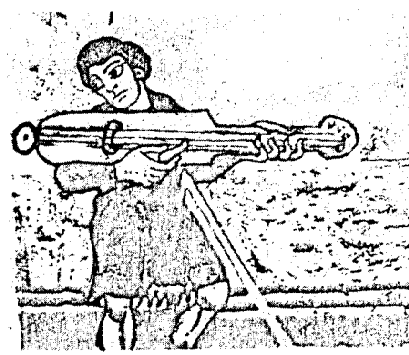


Fig. 4. — Psautier de Stuttgart, IXe siècle, f° 55.

Quelle est l'identité exacte des instruments représentés ? Le terme *cithara* ne doit pas nous abuser ; ce ne sont pas des cithares. Ce nom latin, dérivé du grec *kithara*, désigne la guitare fort avant dans le Moyen Age — donnant naissance aux formes francisées *kitaire*, *quitaire*, *quitarre*, en usage après 1250.

Ce précieux document constitue un cas isolé ; il faut ensuite attendre les Xe et XIe siècles pour posséder des représentations qui permettent d'entrevoir d'autres ancêtres de la guitare. C'est tout naturellement en Espagne que nous les trouvons. La facture semble y avoir atteint un stade nettement moins évolué.

L'Espagne. — Dans ce pays, une famille de manuscrits se révèle d'un intérêt particulier : les *Commentaires de l'Apocalypse* rédigés par un moine des Asturies : Beatus de Liébana (VIIIe siècle). Leur retentissement est tel qu'ils suscitent de nombreuses copies. Des enluminures y sont introduites, certaines faisant traditionnellement appel à la présence de musiciens. Dans la plupart des cas, les miniaturistes se contentent de reproduire le modèle qu'ils ont sous les yeux ; certains, en revanche, cherchent à représenter les instruments en usage chez leurs contemporains. Il est ainsi possible de découvrir des types de facture différents selon les régions et les époques.

Dans le groupe des manuscrits dits hispaniques, l'influence « mozarabe » est très vive. Des instruments à cordes pincées sont couramment représentés dès le Xe siècle. Un type précis apparaît, de facture sommaire, mais qui se rattache par sa coupe générale et sa technique de jeu, au *nefer* des Egyptiens (fig. 5). Certains de ses traits permettent néanmoins d'apercevoir l'amorce d'une évolution : les cordes (au nombre de trois ou quatre) sont tendues à partir d'un cordier

Fig. 5.
Commentaires de l'Apocalypse, Espagne, 926, f° 174 v°.

semi-circulaire fixé à la base de la table et s'accrochent à de volumineuses chevilles plantées dans un chevillier.

Un second type d'instrument apparaît ensuite, moins individualisé puisqu'en forme de viole. On le trouve notamment dans des *Commentaires* conservés à Paris (début XIIIe siècle, Bibl. nat., Nouv. Acq. lat. 2290) (fig. 6). Ici encore, la technique de jeu n'est pas fixée.

Fig. 6.
Commentaires de l'Apocalypse, XIIIe siècle, Paris, Nouv. Acq. lat., 2290, f° 56 v°.

Il ressort de ces différents témoignages que des instruments diversifiés à la Renaissance, comme la *viole*, la *vihuela* et la *guitare*, se trouvent alors confondus. Les interprètes utilisent le doigt, le plectre, l'archet, suivant leur fantaisie ou les besoins du moment. Une technique plus précise se dégagera peu à peu, imposant une adaptation de structure qui conduira à la création de familles instrumentales déterminées.

III. — Les XIIIe et XIVe siècles

A compter du milieu du XIIIe siècle, nous commençons à posséder des notions plus précises sur l'évolution de la guitare, ses caractéristiques, son emploi dans la vie musicale du temps. Cette fois encore, nos sources les plus importantes viennent d'Espagne.

L'Espagne. — Dans ce pays, deux séries de documents se complètent : un remarquable ensemble de miniatures et un long poème qui, curieusement, contient des détails techniques sur les instruments en usage quelques dizaines d'années plus tard.

Les enluminures figurent dans un manuscrit des *Cantigas de Santa Maria* (*ca* 1250), ensemble de chants à la Vierge composés ou compilés par le roi de Castille, Alphonse X le Sage (1230-1284). Le miniaturiste y a représenté les ménestrels du prince dans l'exercice de leur fonction (1). Des guitares apparaissent à diverses reprises. Deux formes se remarquent, dont l'identification et l'emploi sont précisés dans le *Libro de Buen Amor* du célèbre Juan Ruiz, archiprêtre de Hita. Ce sont *la guitare mauresque* et *la guitare latine*.

(1) Quatre manuscrits des Cantigas sont conservés, dont un à Madrid (Bibl. Nac.), et deux à la Bibliothèque de l'Escorial. Notre étude est basée sur l'un de ces derniers, cote b-I-2.

La guitare mauresque, de forme ovale, se rattache par de nombreux traits aux instruments représentés dans les manuscrits de Beatus : elle est à fond bombé et porte des cordes métalliques accrochées à la base de la caisse. On la joue en principe avec un plectre, d'où la sonorité perçante dont se plaignent les contemporains — en particulier Juan Ruiz (2). Elle semble cependant la plus employée à la cour d'Alphonse X. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, elle n'est pas réservée à des ménestriers ; dans les miniatures, des personnages couronnés l'utilisent.

Les guitares mauresques représentées dans les *Cantigas* (fig. 8) sont d'une beauté de facture toute particulière ; leur large caisse est ouverte par une série d'ouïes décoratives. Les cordes, fixées à un cordier semi-circulaire ou à de petits boutons, passent sur un chevalet et s'enroulent autour de chevilles insérées dans de volumineux chevilliers. Comme dans les exemples précédents, la technique de jeu n'est pas fixe. La position oblique semble s'imposer mais jeux au plectre et au doigt continuent à coexister. En revanche, l'emploi de l'archet est abandonné. La discrimination entre cordes frottées et pincées est dès lors acquise pour la guitare. La pluralité de jeu restera, en revanche, pratiquée pour la vihuela.

La guitare latine, de forme plus complexe (ovale pour la partie inférieure, à pans coupés vers le manche), est à fond plat. Ses cordes de boyau se pincent généralement avec les doigts. Sa sonorité douce ne convient pas — toujours selon Juan Ruiz — à l'accompagnement du chant des Arabes (3). C'est au contraire

(2) Celui-ci l'évoque dans les vers suivants :

Allí sale gritando la guitarra morisca
De las boses aguda e de los puntos arisca,
El corpudo alaut, que tien punto a la trisca.

(3) Voici ce qu'il écrit à son propos :

La guitarra ladina con estos se aprisca...
... Aravigo non quiere...
... guitarra non son de aqueste marco...
Non se pagan de aravigo quanto dellas Bolonna...

Fig. 7. — Guitare latine. Fig. 8. — Guitare mauresque.
Cantigas de Santa Maria, *ca* 1250, f° 147.

l'instrument des amateurs de musique raffinée. Par ces caractéristiques de facture et de sonorité, elle apparaît comme l'ancêtre le plus direct de la guitare classique moderne (fig. 7).

Cette sorte de guitare est-elle aussi prisée à la cour ? Elle ne figure que dans trois miniatures et seulement entre les mains de ménestrels. Peut-être faut-il voir là une preuve de la difficulté de son jeu... Certains détails de sa facture semblent alors acquis : caisse plate de faible épaisseur cintrée à la taille, ouïe médiane, manche plaqué d'une touche munie de frettes qui peut déborder largement sur la table. En revanche, la forme du chevillier, le nombre des cordes et leur mode d'attache ne sont pas encore fixes. Il en est de même pour la position de jeu et l'emploi des doigts ou du plectre laissés à la discrétion des interprètes.

Les pays du Nord. — Si l'on en croit les textes littéraires, la guitare commence à être pratiquée en France. Des miniatures la révèlent en Angleterre et dans les pays germaniques. Les traits des instruments en usage sont également transmis par les sculptures qui ornent les grandes églises et cathédrales gothiques. La statuaire connaît alors son plein épanouissement et les décorateurs font un large appel aux anges musi-

ciens. Chartres, Reims, Strasbourg, Cologne, Exeter, Beverly, et bien d'autres, offrent de véritables reproductions d'instruments sculptées dans la pierre. La guitare occupe une place de choix. Deux types sont essentiellement représentés. Le premier, de forme complexe, a été surnommé par une musicologue anglaise (M. Remnant) en « feuille de houx ». Sa caisse de résonance présente, en effet, des courbes et des pointes aiguës (fig. 9). Le second, plus simple, possède des côtés sensiblement parallèles. Dans les sculptures, le manche, assez court, s'achève par un chevillier plat, sans doute imposé par la nature du matériau.

Fig. 9. — Guitare en forme de feuille de houx. Psautier d'Ormsby, 1300-1325, f° 9 v°.

Parallèlement, se développent des guitares de facture moins standardisée. L'Angleterre, par exemple, construit volontiers l'instrument avec une caisse massive et des volutes nettement dessinées à la partie supérieure de la caisse. Le chevillier présente alors une forme d'arc de cercle si accentué qu'il peut rejoindre la table d'harmonie ! C'est le cas du bel instrument placé entre les mains d'un ange musicien dans le *Psautier de Robert de Lisle* (Londres, British Library, *ca* 1300-1320). Une simplification interviendra bientôt. Nous pouvons en suivre les étapes dans un manuscrit : le *Psautier de la reine Mary* (British Library, *ca* 1310-1320). Au début du recueil, la guitare possède une forme de cistre ; la caisse s'affine ensuite et nous avons la surprise de découvrir enfin un instrument aux formes élégantes, proche des guitares latines des *Cantigas* (fig. 8), au long manche fin, terminé par un chevillier fonc-

Fig. 10. — Guitare en forme de cistre. Psautier de la reine Mary, début XIVe siècle, f° 174.

tionnel. Tout comme la facture de la caisse, le montage des cordes est variable : celles-ci s'attachent tantôt à un cordier semblable à celui de la guitare moderne, tantôt à une excroissance située à la base de la caisse (de forme circulaire ou trifoliée), voire à un cordier du type de celui qu'emploiera le violon — ce qui nécessite la présence d'un chevalet parfois visible. Dans la plupart des cas, les joueurs utilisent l'instrument dans une position horizontale et pincent les cordes avec un plectre.

Bien que cela paraisse paradoxal, une guitare de cette époque aurait survécu. C'est une *gittern* conservée à Londres, au British Museum (cote 1963, 10-2, 1). Par sa forme générale, elle rappelle la miniature du *Psautier de Robert de Lisle*. L'instrument a toutefois été remanié à plusieurs reprises et l'on ne peut guère savoir ce qu'il était dans son état original. Dans une récente étude, Mary Remnant et Richard Marks indiquent que les parties les plus anciennes (le dos, les côtés et le cou, réalisés dans une pièce de bois sculptée) datent du début du XIVe siècle. La partie supérieure du chevillier porte une plaque d'argent gravée aux armes de la reine Elisabeth Ire et de son favori, Robert Dudley duc de Leicester, évoquant sans doute les possesseurs de l'instrument. A la base de

Fig. 11. — Gittern, Angleterre, XIVe siècle.

la caisse, une marque I $\frac{15}{78}$ P semble indiquer que des restaurations ont été effectuées à cette date. La table, le cordier, le chevalet et la touche sont le fruit de remaniements successifs. En fait, il s'agit d'une remarquable œuvre d'art, mais on s'interroge sur ce que pouvait être la sonorité d'un instrument aussi peu maniable... (fig. 11).

IV. — La guitare, instrument savant

Les textes littéraires qui voient le jour en France à cette époque révèlent qu'à compter des années 1250 la guitare fait partie des instruments que l'on joue volontiers. Toutefois, les théoriciens, en hommes de science prudents, attendent pour lui faire place dans leurs écrits. Ce n'est qu'au début du XIVe siècle qu'ils consentent à la reconnaître non plus comme substitut de la cithare antique, mais comme un instrument ayant conquis ses lettres de noblesse.

Le prototype à fond bombé s'impose à leurs yeux. Vers 1300, Jean de Grocheo cite la *guitarra sarracenica* (donc mauresque). Quelque vingt ans plus tard, Philippe de Vitry se montre plus général et mentionne la *chitarra*... Paradoxalement, la référence à un fond bombé se maintient dans les traités jusqu'à la fin du XVe siècle. Le responsable en est peut-être un certain Barthelémy l'Anglais qui décrit ainsi la guitare dans son *Liber de proprietatibus rerum (Le Livre des propriétés des choses)* rédigé au XIIIe siècle, dont de nombreuses traductions voient le jour. En dépit de la prédominance de la guitare à fond plat ou légèrement voûté, les traducteurs conservent le texte initial qui décrit un instrument « bossu dessoubz ». C'est encore cette affirmation que l'on trouve dans le célèbre traité de Johannes Tinctoris rédigé à Naples vers 1484, le *De inventione et usu musicae* : « Il y a l'instrument inventé par les Catalans que quelques uns appellent la guiterre et les autres la ghiterne. Elle est clairement dérivée de la lyre dont elle a la forme de tortue (bien que plus petite), le même accord et la même méthode de jeu. » Une telle comparaison surprend si l'on admet que, pour Tinctoris, la lyre correspond au luth. De ce fait, la description proposée pourrait bien s'appliquer à la *quinterne* que représentera Sebastien Virdung quelque trente ans plus tard...

L'emploi de l'instrument. — Dès le milieu du XIIIe siècle, la guitare participe activement à toutes les réjouissances, qu'elle soit latine, mauresque, ou en forme de quinterne. Les miniatures la montrent en train de soutenir des danseurs, d'accompagner une vièle ou un chanteur, voire associée à un ensemble. Aucune œuvre notée ne nous est toutefois parvenue. Pour connaître plus précisément son emploi, il faut se tourner vers les témoignages du temps, en particulier les textes littéraires. Ceux-ci nous apprennent que les ménestriers en usent régulièrement et que certains sont attachés à des princes. Dans le *Roman de Cleomadés* (fin du XIIIe siècle), l'auteur, Adenet le Roi, évoque la vie d'une cour. Le « roi Carman » aime à s'entourer d'instrumentistes, dont des joueurs de guitare. Ils se font entendre lors de la fête annuelle donnée au château :

« ... Et quant il avoient mengié
entour la table et soulacié,
adont leur feste conmençoit...
... Car li rois Carmans tant amoit
menestreus que de tous avoit.
O lui avoit *quintarieurs*
et si avoit bons leüteurs... »

De son côté, le roi Cleomadés, héros du roman, entretient un guitariste habile du nom de Pinçonnet ; celui-ci vient réjouir l'assistance après un grand repas :

« ... Aprés mengier, uns menestrés
qui Pinçonnés ert apelés
joua un pou de la *kitaire*.
Ne couvint pas priier de taire
ceaus qui la erent assamblé :
mout volentiers l'ont escouté... »

Tous les ménestriers de la cour — dont les guitaristes — participent enfin aux fêtes du couronnement, placés le long du cortège royal.

Le célèbre *Roman de la Rose* évoque lui aussi la guitare. Jean de Meun (*ca* 1270), reprenant la légende de Pygmalion, la fait intervenir parmi les instruments employés par le sculpteur lorsqu'il tente de séduire sa création :

« ... Lors chante a haute voiz serie...
... et fet ses estrumanz soner...
... harpes a, gigues e rubebes,
si ra *quitarres* et leüs
por soi deporter elleüz... »

Traditionnellement, la guitare figure dans les longues énumérations — véritables joutes oratoires — où les auteurs accumulent tous les noms d'instruments qu'ils peuvent trouver. Dans l'une des plus connues, *La Prise d'Alexandrie* (1367), le poète et musicien Guillaume de Machaut relate ainsi le vacarme qui succède à la victoire :

« ... Là avoit de tous instrumens...
... Orgues, vielles, micanons,
Rubebes et psalterions,
Leüs, *moraches* (4) et *guiternes* (5)
Dont on joue par ces tavernes
Cymbales, citoles, nacquaires... »

Sans aller jusqu'à étendre son jeu aux buveurs des tavernes (il s'agit ici d'une association justifiée par les besoins de la rime), il est clair que la guitare fait partie des instruments appréciés aux XIIIe et XIVe siècles. Sa pratique ne fera ensuite que s'étendre.

(4) Le terme « morache » désigne la guitare mauresque.
(5) La « guiterne » désigne la guitare latine. Les deux sont donc encore couramment en usage à cette date.

V. — Les guitaristes

Complétant les témoignages des poètes, les actes d'archives apportent de nombreuses précisions sur les joueurs. Ce sont, tout d'abord, des musiciens professionnels.

Vers 1350, le duc de Normandie — le futur Jean le Bon — compte parmi ses musiciens : « Jehan Hautemèt, joueur de guitare latine et Richard Labbé, joueur de guiterne moresche. » Quelques décennies plus tard, le roi de France Charles V s'attache comme « ménestrier de guiterne » un certain Jacquet, dont le prédécesseur avait été, dit-on, apprécié à la cour de Brabant.

La pratique de la guitare se répand dans toutes les classes de la société. Les cours donnent naturellement l'exemple. Les *Grandes chroniques de France* laissent penser que Philippe VI de Valois jouait de la « guisterne ». Bien qu'il ne s'en serve pas lui-même, Charles V conserve dans sa « librairie » plusieurs guitares. Deux d'entre elles, à tête de lion et de dame, appartiennent à ses petits ménestrels. D'autres semblent en revanche, par la qualité de leur facture, destinées à son proche entourage. Ce sont des guitares de prix, l'une « à teste d'agnelot d'ivoire, garnie d'argent », l'autre « d'ivoire, où il y a un tournoi, très bien ouvrée au bout »...

Des amateurs plus modestes partagent ces goûts et l'instrument participe couramment à la vie populaire. C'est ainsi qu'une petite fête, au cours de laquelle des invités « s'esbatoient et jouoient à la guyterne », s'achève par un rapport de police (1368). Quelque huit années plus tard, l'issue d'une réunion est plus grave encore... pour l'instrument ! Un certain « Perrin Rouet print une guiterne... et en féry... Moriset par

la teste, tellement que laditte guiterne fendi... ». Mais il s'agit là d'un usage exceptionnel !

A cette époque, la mode de la guitare gagne même les ecclésiastiques. Certains en possèdent à côté de leurs luths. Il n'y a rien là qui puisse surprendre : l'Eglise s'honore de placer des ménestriers en tête des processions et il n'est pas rare de voir, comme à Middelbourg en 1365, le Saint-Sacrement porté au travers de la ville au son des violes, des guitares et des psaltérions.

CHAPITRE II

LA RENAISSANCE

Alors que la plupart des instruments poursuivent l'évolution de leur facture, la guitare apparaît dès les années 1470 sous un aspect proche de celui que nous connaissons aujourd'hui. Des représentations, venues en particulier d'Italie, transmettent les traits d'un instrument presque moderne.

Un splendide spécimen de la fin du XVe siècle figure dans les marqueteries qui ornent le *studiolo* d'Isabelle d'Este à Mantoue. C'est pourtant un instrument plus volumineux et d'une élégance moins affirmée que représente Pinturrichio vers 1492-1495, lorsqu'il décore les salles des Borgia au Vatican. Quelque quinze ans plus tard, une guitare réellement moderne figure entre les mains du poète Achillini, dans une gravure de Marcantonio Raimondi (*ca* 1510). Dans tous les documents où le joueur est en activité, la position horizontale de l'instrument continue à dominer. Le jeu au doigt commence, en revanche, à l'emporter sur celui au plectre.

Le premier âge d'or. — Bien qu'il n'apporte pas de transformation importante de facture, le XVIe siècle joue un rôle capital dans le développement de l'instrument. En effet, alors que la guitare occupe jusqu'ici une place honorable, mais qui vient après la vièle, le rebec, la harpe, le luth et le psaltérion, son jeu arrive subitement au premier rang. Cette importante mutation se situe vers 1540. Un ouvrage paru à Poitiers (1556) en apporte l'écho. L'auteur y constate avec mélancolie : « En mes premiers ans, nous

usions plus [du luth] que de la Guiterne ; mais depuis douze ou quinze ans en çà, tout nostre monde s'est mis à Guiterner... en manière que trouverés aujourd'hui plus de Guiterneurs en France qu'en Espagne. » Très vite, la mode se répand sur l'Europe occidentale, gagnant les Flandres, l'Angleterre, l'Italie. Paradoxalement, l'Espagne y échappe.

I. — Les guitaristes

Quelle peut être la raison d'un tel engouement ? Pour trouver la réponse, il faut se tourner vers la cour. Deux hypothèses peuvent être émises. La première, c'est que Charles Quint ait été accompagné de ses vihuelistes lors de sa traversée de la France au cours de l'hiver 1539-1540. Il aurait ainsi attiré l'attention des Français sur ce qu'ils auraient pris pour de volumineuses guitares... D'autre part — et les deux faits sont étroitement liés —, il est possible que le jeune duc d'Orléans, fils de François Ier, ait servi de modèle... Celui-ci apprend alors à jouer de la guitare, peut-être pour mieux séduire la princesse espagnole (fille ou nièce de Charles Quint) qui lui est un peu auparavant promise pour épouse. Le précepteur du prince, le poète Mellin de Saint-Gelais, luthiste et guitariste, lui donne des leçons. Un poème dont il est l'auteur évoque l'abandon de l'instrument pendant une maladie de son élève :

Sur une Guiterre espaignolle rompue et puis faicte rabiller par Monseigneur d'Orleans estant malade.

« Guerissez donc tost, guerissez,
Seigneur, qui tant me cherissez.
Que pleust à Dieu qu'en lieu de moy,
Vous tinssiez un sceptre de Roy :
J'entens que par vous fust tenue
La terre dont je suis venue. »

On ne saurait mieux exprimer le vœu de voir la couronne d'Espagne passer entre des mains françaises, ce qui ne se réalisera pas.

L'élite artistique et intellectuelle, pourtant éprise de luth, se croit obligée de suivre un tel exemple. Ronsard lui-même ne craint pas d'avouer :

« ... Puis resveillé ma *guiterre* je touche
Et m'adossant contre une vieille souche,
Je dy les vers... »

Une telle évocation n'est pas une simple image poétique, car Saint-Gelais confirme cette habitude :

« ... Ronsard ta trompe clair sonnante
Les forests mesme et les monts espouvante,
Et ta *guiterre* esjouit les vergiers. »

En fait, Ronsard évoque le luth lorsqu'il s'agit de faire référence à l'Antiquité, mais c'est la guitare qu'il appelle lorsqu'il cherche le remède à ses « souffrances amoureuses ». Il lui dédie une ode publiée en 1550, au moment où l'instrument est particulièrement en honneur :

« Ma *Guiterre* je te chante,
Par qui seule je deçoi,
Je deçoi, je ron, j'enchante,
Les amours que je reçoi.
... Plus cherement je te garde
Que je ne garde mes yeus... »

A l'image du prince et de ces poètes, la plupart des luthistes adoptent eux aussi la guitare. Le passage de l'un à l'autre instrument s'effectue sans difficulté car ils ont la même technique de jeu et le même principe d'accord. Avec une juste coquetterie, les interprètes préféreront néanmoins se dire luthistes, le titre apparaissant de beaucoup plus honorifique ! Il est ainsi très difficile de connaître les guitaristes de cette époque. Quelques noms d'interprètes apparaissent dans les textes, sans qu'on parvienne à identifier les joueurs qu'ils représentent. Qui est cette demoiselle de Traves, chantée par Saint-Gelais, dont la guiterne s'orne de la signature de plusieurs gentilshommes ?... Et cette aimable brunette dont Olivier de Magny vante le jeu qui éclipse celui des meilleurs luthistes, à tel point que :

« S'elle de son estuy desserre
L'odorante et douce *guiterre*
Aux longs fredons qu'elle passera
Bernardin son leu cessera... »

Les musiciens professionnels sont mieux connus. Comme aux siècles précédents, les ménestriers jouent traditionnellement de la guitare. Certains en possèdent plusieurs — sans doute de tailles différentes afin de pouvoir se faire entendre en soliste, accompagner un chanteur ou participer à un ensemble. Quelques inventaires renseignent avec précision sur les instruments possédés. C'est ainsi qu'en 1557 Nicolas Robillard, joueur parisien, laisse deux guitares dans sa succession. De son côté, Jehan de Flers, ménestrier à Amiens, en possède... neuf (1554) ! Peut-être en fait-il le commerce ou enseigne-t-il à des élèves.

La guitare fait à ce moment figure d'instrument favori dans les milieux d'amateurs. D'un jeu plus aisé que le luth, elle permet de briller sans posséder une technique musicale poussée. Au hasard des actes notariés, François Lesure a relevé sa présence chez un conseiller et secrétaire du roi, un sergent à verges du châtelet, un menuisier, la femme d'un déchargeur de vin... C'est dire son universalité.

De France, la mode gagne les pays limitrophes : les Flandres et l'Angleterre. Pour cette dernière, l'enthousiasme est immédiat. En 1545, l'instrument est encore considéré comme une nouveauté. Deux ans plus tard, Henri VIII laisse, à sa mort, une collection qui ne comprend pas moins de vingt et une guitares, soit pratiquement autant que de luths ou de violes !

II. — Les caractéristiques de l'instrument

Il ne semble pas que des guitares de cette époque aient survécu. Pour connaître les caractéristiques techniques des instruments en usage, il faut interroger les quelques gravures qui nous sont parvenues. Le premier document « technique » conservé apparaît dans les livres de guitare parus au milieu du siècle chez les éditeurs parisiens Granjon et Fezandat (fig. 12). Une

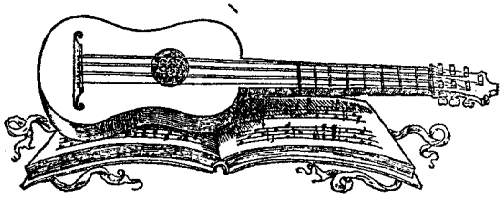


Fig. 12.

autre gravure est insérée au début d'une publication parue en 1570 dans les Flandres. Tout laisse à penser qu'elle provient d'une méthode également parisienne, publiée en 1551 par ceux qui seront les grands éditeurs du temps, Le Roy et Ballard (fig. 13) (1).

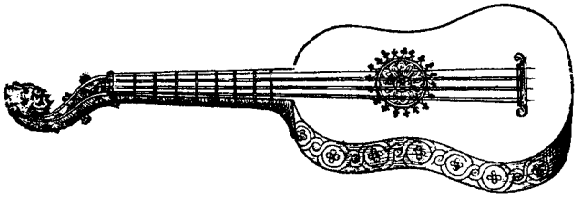


Fig. 13. — Selectissima... guiterna, Louvain-Anvers, 1570, f° 2 v°.

(1) Cette gravure est encore reproduite par Marin Mersenne dans l'Harmonie universelle, Paris, 1636, III, Traité des instrumens a chordes, f° 95.

Les deux gravures représentent des instruments de facture assez semblable — le second paraissant toutefois plus archaïque que le premier. La forme est désormais sensiblement normalisée, mais le fond est-il plat ou bombé ? Il est impossible de le savoir. La table est ouverte par une ouïe ornée d'une rosace décorative. De même, l'éclisse est enrichie de marqueterie. Le cordier se situe assez bas au-dessous de la rosace ; les cordes le traversent, mais leur procédé d'attache ne se trouve pas reproduit. Le manche, court, porte huit frettes. Au contraire de ce qui se pratique de nos jours, elles ne sont pas insérées dans la touche, mais faites de cordes de boyau nouées par le joueur lui-même. Il en règle la distance en appliquant des rapports connus, ou plus finement en fonction de la pièce à exécuter, en vue d'assurer la justesse de certains intervalles.

Le montage de la guitare. — Les deux gravures indiquent clairement que l'instrument porte sept cordes de boyau, réparties en quatre « rangs » (ou « chœurs » par analogie avec les voix). Les trois rangs graves se montent de cordes doubles, le plus aigu d'une corde simple, appelée « chanterelle » en raison de son usage. L'emploi de sept cordes réparties en quatre rangs est généralisé pour l'Europe mais l'Espagne semble faire exception ; le célèbre théoricien Juan Bermudo tient à signaler dans son traité : *Declaración de instrumentos musicales* (1555), qu'il a vu une guitare montée de cinq rangs...

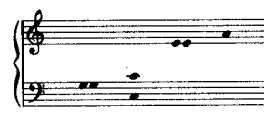
L'accord. — Au moment où paraît cet ouvrage, deux types d'accord existent en Espagne :

— *l'accord ancien*, où les deux chœurs graves sont à la quinte ; soit, par exemple, l'accord *fa, do, mi, la* ;
— *l'accord nouveau* où les deux rangs graves ne sont plus à la quinte mais à la quarte ; soit, par exemple, l'accord *sol, do, mi, la*, ou *ré, sol, si, mi*.

A l'inverse de la pratique en usage de nos jours, aucune hauteur fixe n'est imposée. Comme le notent les théoriciens, l'interprète tend la corde qui lui sert de base pour accorder les autres « jusqu'à ce qu'elle soit sur le point de se rompre... ». La tessiture de l'ins-

trument est ainsi fonction de sa taille, la seule contrainte étant de respecter l'intervalle voulu entre les rangs successifs.

Très rapidement l'accord nouveau s'impose. C'est lui qui est employé pour les recueils français des années 1550. Les interprètes doivent bien le connaître, car les auteurs ne prennent pas soin de le préciser en tête de leurs ouvrages. Seul, le *Premier livre* paru chez Le Roy-Ballard indique comment procéder pour accorder l'instrument, mais... à la fin du volume (f° 24 v°) ! Cette méthode d'accord confirme la présence d'une quarte entre les rangs graves, et il en ressort que les cordes de l'avant-dernier chœur sont à l'octave. Voici le type d'accord utilisable pour ce *Premier livre...* :



mais on peut se demander si toutes les pièces sont jouables ainsi...

En présence de cet accord, quel jeu convient-il de pratiquer ? Faut-il pincer la corde grave ? l'aiguë ? les deux ? Aucune explication n'est donnée. Toutefois, si l'on se place sur le plan musical, il semble que les deux cordes soient dissociables et que l'interprète puisse faire vibrer l'une ou l'autre afin de faire entendre la bonne hauteur de son : l'aiguë pour rétablir ou compléter une ligne mélodique, la grave pour les basses. Les textes restent toutefois muets sur ce point.

Les autres types de guitares. — Cette descendante de la guitare latine n'est pas la seule en usage. La guitare mauresque survit elle aussi grâce à des instruments à fond élégamment bombé qui conservent l'emploi de cordes métalliques accrochées à la lisière de la caisse. Le procédé de jeu adopté — les cordes ne sont pas pincées, mais battues au plectre — leur fera donner le nom de *chitarra battente* (ou *a battente*). Un autre instrument, la *quinterne* en forme de luth, semble également employé en Allemagne. Sébastien Virdung, dans la *Musica getutscht* (1511), et Martin Agricola, dans la *Musica instrumentalis deutsch* (1529) — à vrai dire largement inspirée du précédent —, la reproduisent. On peut toutefois se demander si son jeu est très répandu... Dès l'aube du XVIIe siècle, Michael Praetorius représentera dans son *Syntagma musicum* (1619) une *quinterne* à fond plat semblable aux guitares employées dans le reste de l'Europe.

III. — **Les facteurs**

En raison des contraintes qui règlent déjà la vie des artisans, nous possédons des précisions sur les facteurs du XVIe siècle qui construisent et vendent des guitares. Les recherches de François Lesure sur les luthiers parisiens révèlent que, dès le milieu du siècle, l'instrument fait l'objet d'un commerce non négligeable. C'est ainsi qu'en 1551 Philippe de La Canessière, fixé rue Saint-Martin, possède en boutique « troys guiternes, dont une a unze cordes et les deux aultres petites ». Quelque trente ans plus tard, le commerce est devenu florissant. Un certain Claude Denis propose aux acquéreurs « vingt-quatre guiternes communes, deux guiternes d'Aubry, quatre... de Lyon (dont une à fondz de lut), une vieille guiterne d'Espagne »... En 1589, le fonds de son frère Robert est encore mieux approvisionné. Il comprend :

— une guiterne de Lion,
— une douzaine et demye de guiternes communes,
— neuf guiternes, une de Lion et deux de Hozelot, six d'Obry a teste et marquetée,
— neuf vieilles guiternes,

sans oublier dix étuis, treize tables de « guitarnes rousses » et « quarante-cinq blanches ».

Passé cette date, la vente décroît rapidement. Les événements ne favorisent plus le jeu d'un instrument jugé frivole. A sa mort (1596), Pierre Aubry (le fabricant plusieurs fois représenté chez ses collègues) ne possède plus en boutique que « treize vieilles guitarnes »...

IV. — Le répertoire, caractères généraux

En l'absence d'instruments et de représentations de guitaristes par les peintres, nous pourrions mettre en doute l'affirmation selon laquelle tout le monde « s'est mis à guiterner », si nous ne possédions la plus irréfutable des preuves : l'abondant répertoire musical qui voit alors le jour.

C'est en Espagne que sont publiées les premières œuvres pour guitare. En raison du peu de considération qu'ont les auteurs pour l'instrument, les débuts sont modestes : quatre fantaisies, une pavane et une gaillarde introduites par Alonso Mudarra († 1580) dans ses *Tres libros de musica* (2) destinés à la vihuela (Séville, 1546). Huit ans plus tard, neuf pièces sont encore présentes dans le *Libro de musica... intitulado Orphenica Lyra* (3) du célèbre vihueliste Miguel de Fuenllana († 1579). L'Italie ne se montre guère plus généreuse. Les compositeurs, entièrement tournés vers le luth, n'écrivent que quelques pièces : quatre fantaisies « *per sonar sopra la chitarra da sette corde* » (4) placées par Melchiore de Barberiis à la fin de son *Intabolatura di lauto* (Venise, 1549), et un ouvrage paru vers 1580, aujourd'hui disparu, d'un certain Girolamo Giuliani. L'Angleterre, bien que largement ouverte à la guitare, produit elle aussi peu de publications : les instrumentistes, tournés vers le continent, s'approvisionnent en musique dans des pays comme l'Italie, la France ou les Flandres. Nous n'y trouvons donc que quelques pièces manuscrites. L'Allemagne,

(2) Livre Ier, ff^os^ 21-24.

(3) F^os^ 162 v°-165 v°.

(4) Par guitare à sept cordes, il ne faut pas entendre ici une guitare exceptionnellement évoluée... En fait, il s'agit de l'instrument à quatre chœurs dont trois sont montés de cordes doubles, la chanterelle restant simple.

captivée par l'orgue puis le luth, ne semble avoir aucun répertoire original. L'ensemble des œuvres paraît donc en France et dans les Flandres.

Paris devient le principal centre de publication pour guitare. Onze ou douze livres y paraissent, répartis entre deux firmes d'édition musicale : l'une dirigée par Michel Fezandat (un moment associé à Robert Granjon), l'autre par deux associés qui vont s'imposer : Adrian Le Roy et Robert Ballard. Un immense répertoire est proposé aux guitaristes dans de petits volumes oblongs — de format dit « à l'italienne » — contenant de vingt-quatre à trente feuillets.

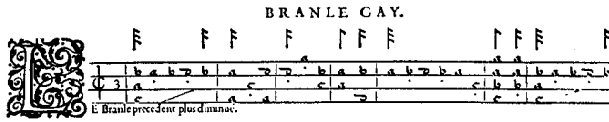
La notation pour guitare : la tablature. — Dans tous ces recueils, les pièces à interpréter ne sont pas présentées en notation proportionnelle, c'est-à-dire avec des notes sur des portées comme de nos jours. Selon l'usage adopté pour tous les instruments à cordes pincées : luth, guitare, harpe, cistre, elles sont en *tablature* — le prototype étant la *tablature de luth*.

La tablature, destinée à faciliter le jeu de l'interprète, reste en vigueur jusqu'au XVIIIe siècle. C'est un guide pratique qui donne, pour chaque son à émettre, la position de jeu des doigts de la main gauche sur le manche de l'instrument : corde à utiliser, case sur laquelle il convient de la bloquer. Des indications de durées interviennent ainsi que les signes traditionnels de l'écriture musicale : barres de *tactus* (préfiguration de nos barres de mesure), de reprise, points d'orgue, ornements, etc. Cette notation, extrêmement particulière, fait appel à une série de références : des lignes parallèles représentent les cordes de l'instrument, des lettres ou des chiffres les cases du manche.

La tablature française est la plus employée pour la guitare au XVIe siècle. L'instrument ayant alors quatre rangs de cordes, la tablature s'écrit sur quatre lignes ; la plus basse symbolise le rang grave, la plus haute, la chanterelle. La lecture se fait de bas en haut. Le repérage des cases du manche s'effectue au moyen de lettres. La corde entière, pincée « à vide », est désignée par *a*. Les cases

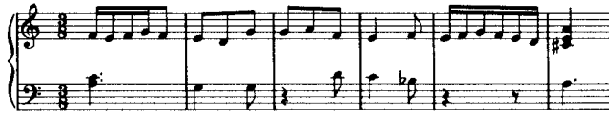
sont ensuite référencées dans l'ordre : la première par *b*, la seconde par *c*, etc. (5).

L'association de la corde et de la case du manche permet d'émettre toutes les hauteurs de son voulues sans avoir une note sous les yeux... Voici un exemple de tablature de guitare française :



(A. Le Roy, Premier livre..., Paris, 1551, f° 19 v°.)

Le jeu en est simple. Un caractère présenté seul désigne un son émis isolément. Deux caractères (ou plus) superposés représentent des sons à jouer simultanément, donc en accord. Les signes de durée placés au-dessus des lettres indiquent la valeur minimale du son à émettre. Lorsqu'il s'agit d'une ligne mélodique, la durée de chaque son correspond à la valeur indiquée (6). Soit, pour l'exemple précédent :



En revanche, lorsqu'il s'agit de sons émis en accord, seule la durée du plus bref figure ; rien ne précise la valeur des sons tenus. Il convient de les prolonger autant qu'on le peut en conservant la corde bloquée sur le manche, ou en la laissant vibrer.

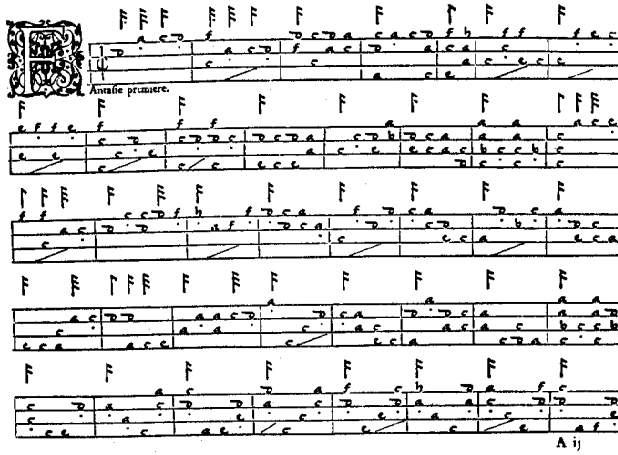
(5) La tablature ne comporte pas la lettre *j* qui est à cette époque confondue avec le *i*.

(6) Nous voyons que, dans un souci de simplification, les signes rythmiques ne sont pas répétés lorsqu'ils affectent des caractères successifs de même valeur.

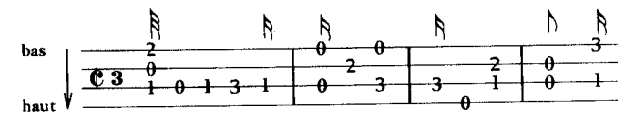
PREMIER LIVRE DE

TABVLATVRE DE GVITERRE, CONTE-
nant pluſieurs Chanſons, Fantaſies, Pauanes, Gaillardes, Almandes, Branles, tant ſimples qu'autres:
Le tout compoſé.
Par
ADRIAN LE ROY.

FANTASIE.



La tablature italienne obéit aux mêmes principes. Elle diffère toutefois sur deux points essentiels ; les lignes représentent visuellement les cordes de l'instrument lorsqu'il est en position de jeu. La plus haute correspond à la corde grave et la plus basse à la chanterelle. La tablature se lit cette fois de haut en bas. D'autre part, des chiffres représentent les cases du manche. Avec logique, le 0 correspond à l'absence de blocage, donc à la corde à vide ; le 1, à la première case ; le 2, à la seconde, etc. Le Branle précédent, noté en tablature italienne, se présenterait ainsi :



Notations française et italienne se partagent l'Europe en fonction de critères géographiques ou pratiques. Les Flandres et l'Angleterre adoptent la tablature française ; Strasbourg et la Pologne, l'une ou l'autre selon les circonstances ; l'Italie et l'Espagne, la tablature italienne.

La technique de jeu. — Le jeu de la main droite, calqué sur celui du luth, commence par imiter l'emploi du plectre. Le joueur ne fait usage, en général, que du pouce et des deux premiers doigts, l'index et le majeur. L'auriculaire prend appui sur la table d'harmonie, à la hauteur du cordier. La technique la plus courante utilise l'alternance pouce/doigt/pouce/doigt, etc., dans les passages mélodiques. Plus tard, le pouce sera employé pour les cordes basses. Toutefois, l'alternance du pouce et de l'index reste pratiquée pour les passages rapides, le pouce émettant les notes accentuées (pincées de haut en bas), l'index les notes non accentuées (pincées de bas en haut). Employait-on alors la pulpe ou l'ongle ? Le fait que la plupart des luthistes soient en même temps guitaristes laisse à penser que la pulpe était employée dans l'un et l'autre cas...

Le style des œuvres. — Au moment d'aborder l'étude du répertoire de guitare, deux faits essentiels sont à retenir : la « mainmise » de la musique vocale sur la première littérature instrumentale et le rôle d'instrument privilégié joué par le luth pendant tout le XVIe siècle.

Il résulte de la première que les œuvres pour guitare sont rarement des compositions originales. Seuls les préludes et fantaisies que l'on trouve en tête des recueils, librement conçus, cherchent à faire valoir la science du compositeur et celle de l'instrumentiste. Nous en trouvons quelques beaux exemples, notamment dans les livres d'Adrian Le Roy. En revanche, la chanson, forme vocale en plein essor, figure en abondance. Les guitaristes voient les plus célèbres transcrites à leur intention. Deux possibilités se présentent. La chanson peut être entièrement « réduite » pour l'instrument seul, ou destinée à un chanteur

accompagné. Dans l'un et l'autre cas, l'auteur de la tablature retient la partie supérieure, les autres voix étant regroupées sous forme d'accords.

Les chansons profanes forment naturellement la base du répertoire. Les auteurs y joignent quelques pièces religieuses, motets ou psaumes, qui permettent aux adeptes de la religion réformée de « s'esjouir es maison », s'accompagnant à la guitare. Les catholiques sont moins bien servis : il n'y a aucun fragment de messe comme les auteurs en destinent au luth. L'instrument n'en est sans doute pas jugé digne...

Le complément du répertoire est constitué par des danses. Des recueils spécialisés circulent, souvent publiés à Paris : les *danceries*. Pavanes, gaillardes, branles y sont réunis, initialement destinés à un ensemble instrumental à quatre parties. L'œuvre est, cette fois encore, « réduite » pour guitare ; l'auteur en retient le thème mélodique et le ponctue par une série d'accords destinés à marquer le rythme. Les deux sources peuvent être combinées, une chanson préexistante étant transformée en danse.

Suivant la tradition, les danses sont présentées par paires (telle la *pavane* suivie de sa *gaillarde*) ou par séries fonctionnelles répondant aux besoins des danseurs. C'est le cas des suites de *branles*, qui associent *branles simples*, *gais*, *de Champagne*, *de Bourgogne* et *de Poitou*... afin que chacun puisse s'ébattre, « selon son âge et la disposition de sa dextérité » (Thoinot Arbeau). Toutefois, lorsqu'elles sont confiées à la guitare, les danses perdent volontiers leur caractère chorégraphique pour devenir des pièces stylisées où la recherche de raffinement l'emporte sur les impératifs rythmiques.

V. — Les publications

Par ses caractéristiques sonores, sa technique de jeu et les œuvres qui lui sont destinées, la guitare fait figure de luth pour amateur. L'audition des pièces

réserve toutefois des surprises. Tandis que les guitaristes ne cessent de se poser en rivaux malheureux des luthistes, il est permis de se demander si leur répertoire ne possède pas, par son équilibre d'écriture, une beauté égale — sinon supérieure — à certains livres de luth.

La France. — La rivalité des deux firmes d'édition parisiennes suscite, entre 1550 et 1556, une véritable émulation. Le premier, Michel Fezandat, obtient un privilège (12 février 1550) pour imprimer de la musique pendant six ans. Il s'associe avec Robert Granjon et se fixe « au Mont Sainct Hylaire » à l'enseigne des Grands jons — allusion directe au second des associés. Le premier recueil de guitare sort vraisemblablement de ses presses peu après, mais il n'est pas conservé. En trois ans paraîtront quatre livres. Trois d'entre eux sont mis en tablature par un maître de luth et de viole, Guillaume Morlaye, surtout connu comme élève du célèbre Albert de Rippe. Le *Troysième...* est établi par un joueur également éditeur, Simon Gorlier.

Le *Premier livre... de guiterne* de Morlaye qui nous soit parvenu porte la date de 1552. Il s'agit sans doute de la réédition du volume paru en 1550. Il contient, selon l'usage, des chansons et des danses précédées par deux fantaisies. Le *Second livre...* (1553) et le *Quatriesme...* (1552) sont constitués de façon identique. Le répertoire vocal auquel puise Morlaye est plutôt archaïque. Les chansons de la première moitié du siècle, de Janequin, Sermisy, Sandrin, sont visiblement ses préférées. Quant aux danses, les gaillardes qui s'exécutent « tumultuairement » prédominent. L'auteur y joint, certes, quelques pavanes — danses nobles en honneur à la cour — mais surtout des branles ainsi que des pièces caractéristiques comme le *Conteclare* venu d'Espagne, le *Hornpipe* d'Angleterre. Les amateurs de musique descriptive trouvent enfin, chez Gorlier, une version de la célèbre *Bataille de Marignan*.

Dans ces ouvrages, Granjon et Fezandat se montrent soucieux

d'attirer une vaste clientèle. Ils semblent toutefois s'adresser à des interprètes d'un âge assez avancé, qui souhaitent retrouver sur leur instrument les airs à la mode au moment de leur jeunesse...

La seconde association deviendra, de beaucoup, la plus importante. C'est la firme Le Roy-Ballard qui s'installe à Paris au milieu de 1551, rue Saint-Jean-de-Beauvais, « à l'enseigne Sainte Geneviève ». Son privilège, accordé pour neuf ans, sera régulièrement renouvelé. Grâce à la personnalité artistique d'Adrian Le Roy qui est à la fois chanteur, joueur de luth et certainement de guitare, une politique efficace de publication dans le domaine instrumental se voit pratiquée. A l'exception du *Quart livre*, tous les ouvrages pour guitare sont son œuvre.

Soucieuse de reconquérir un marché qui risque de lui échapper, la firme publie dès 1551 son *Premier livre... de guiterre*, « mis » en tablature — tout comme le livre de luth — par Adrian Le Roy. La même année, paraît encore une *Briefve et facile instruction...* destinée aux guitaristes amateurs. Elle ne nous est pas parvenue, mais devait être considérée comme un modèle : tout laisse à penser qu'elle a été reproduite par l'éditeur flamand Pierre Phalèse (1570), traduite en anglais et publiée à Londres (1568 ?, 1574 ?), et qu'un second tirage en a vu le jour à Paris (1578). Le *Second livre...* paraît sans doute peu après (1552 ?), mais seule une réédition de 1555 subsiste aujourd'hui. L'ouvrage est entièrement composé de chansons accompagnées, empruntées pour la plupart à un recueil récemment publié par les mêmes éditeurs : le *Premier livre de chansons...* de Pierre Certon, au succès considérable. Le livre de guitare recevra le même accueil. Sa présentation est des plus originales : le transcripteur transforme les chansons en danses. La partie supérieure reste chantée, les autres voix réduites à l'état d'accompagnement. De plus, le rythme initial de la pièce est transformé pour répondre aux impératifs de la danse. Nous avons ainsi une succession de pièces intitulées : « chanson branle gay », « chanson paduane », « chanson gaillarde », etc. Seules, les chansons « à plaisir [de gorge] » échappent à ce parti pris, conçues en vue de permettre aux chanteurs de faire valoir leur virtuosité. Le *Tiers livre...* (1552) revient aux pièces pour guitare seule et plus particulièrement aux danses. Ouvert par deux préludes, il se poursuit

par des pavanes suivies de leur gaillarde, et des branles de toutes sortes : simples, gays, de Champagne, de Poitou. Le *Quart livre...* (1553), exceptionnellement confié à un musicien extérieur, Grégoire Brayssing, réunit des fantaisies de l'auteur, des Psaumes, un air spirituel et des chansons appartenant à un répertoire relativement archaïque : *Voulant honneur* (Sandrin), *L'alouette, La guerre* (Clément Janequin). Le *Cinqiesme livre...* (1554), de nouveau réalisé par Adrian Le Roy, revient aux chansons accompagnées, la plupart empruntées au répertoire à la mode, notamment des trios d'Arcadelt parus la même année chez ces éditeurs.

A cette intense production parisienne, il faut ajouter un ouvrage paru à Lyon, intitulé : *Livre de tabulature de guiterne*, dont Simon Gorlier est à la fois l'auteur et l'éditeur (*ca* 1560). Aucun exemplaire n'en a été retrouvé à ce jour.

Plus de deux cents pièces pour guitare sont ainsi publiées, certaines suivies de leur *double*, c'est-à-dire leur répétition dans une version ornée. Mieux que tous les témoignages littéraires ou iconographiques, elles attestent l'extraordinaire vitalité dont font preuve les guitaristes au milieu du XVIe siècle...

Les Flandres. — Les pays situés au nord de la France sont bientôt gagnés par la mode de l'instrument. Les interprètes y pratiquent la tablature française, ce qui facilite la circulation des documents musicaux. En outre, une puissante maison d'édition s'attache, dès le milieu du siècle, à diffuser le répertoire instrumental. Fondée à Louvain par Pierre Phalèse, elle règne pendant cinquante ans dans le domaine des tablatures. Ses responsables (Pierre Phalèse, bientôt associé à Jean Bellère, puis ses héritiers) pratiquent pourtant une curieuse politique. Plutôt que d'encourager les auteurs à publier de nouvelles œuvres, ils « empruntent » les pièces à succès parues à Venise ou à Paris et les reproduisent peu après dans leurs propres ouvrages... Le plus souvent, ils ne changent pas le moindre signe à la tablature originale !

Un gros volume pour guitare sort de leurs presses en 1570, intitulé : *Selectissima elegantissimaque, gallica, italica et latina in guiterna ludenda carmina...* Il ne réunit pas moins de cent vingt-six pièces. Le répertoire reprend la plupart des chansons et danses publiées à Paris par Le Roy-Ballard. Quatre-vingt-dix emprunts sont identifiés et l'on peut imaginer que les œuvres « originales » proviennent de la méthode d'Adrian Le Roy aujourd'hui disparue... C'est ainsi que les chansons et danses à la mode à Paris vers 1550 se trouvent diffusées quelque vingt ans plus tard dans le pays. Le recueil s'ouvre, en outre, par une méthode de guitare en langue latine, dont on peut croire qu'elle est issue (en partie ou en totalité ?) de l'instruction parisienne. Ce livre de guitare a-t-il fait l'objet d'une réédition ? Un second recueil portant un titre presque semblable serait paru trois ans plus tard chez les mêmes éditeurs *(Selectissima carmina ludenda in Quinterna)* mais nous n'en avons retrouvé aucun exemplaire.

Avec la « somme » de Phalèse s'achève la grande série des publications pour guitare au XVIe siècle. Nous ne trouverons plus désormais que quelques méthodes : une *Briefve et facile instruction pour apprendre la tabulature à bien accorder, conduire et disposer la main sur la Guiterne*, vraisemblablement parue en 1578 chez Le Roy-Ballard (sans doute une réédition du volume de 1551) et l'*Intavolatura de Chitara* de Giuliani, publiée à Venise vers 1580, l'une et l'autre connues seulement par des citations du temps.

VI. — **Un répertoire disparu**

La fin de la série des publications marque-t-elle l'abandon de l'instrument ? Certes, non. Les diverses rééditions de méthodes en France et en Angleterre, la vente de guitares à Paris, révèlent une pratique toujours vivante. L'absence de recueils musicaux est peut-être liée aux troubles politiques et religieux qui secouent la France dans les dernières décennies du

siècle... Il ne faut cependant pas oublier qu'à cette époque, comme de nos jours, la pratique de l'accompagnement reste très développée.

Bien que deux livres seulement soient consacrés au chant accompagné, certains poètes écrivent des vers à chanter sur des timbres connus, soutenus par un instrument. Mellin de Saint-Gelais précise que son poème : *Pour m'eslongner et changer de contrée*, tiré de l'Arioste, est « pour réciter sur le luth ou guiterre avec le chant qu'on appelle *Romanesque* » (7). Il en existe effectivement une version pour chant accompagné dans le *Second livre*... d'Adrian Le Roy. De même, *La complainte du loyal amant* — du même auteur — est « pour dire au luth » dans certaines éditions, « sur la guyterne » dans d'autres. L'accompagnement de ces vers chantés est naturellement improvisé. Une partie importante du répertoire échappe ainsi aux investigations.

VII. — L'évolution de l'instrument à la fin du siècle

Occupant un rôle toujours actif dans la vie musicale, la guitare ne peut manquer de ressentir les effets de l'évolution du luth. A l'image de celui-ci, le nombre de ses cordes augmente. L'adjonction d'un cinquième chœur est attribuée à un poète, maître de littérature de Lope de Vega, Vicente Espinel. Mais est-ce vraiment une nouveauté ? Juan Bermudo signalait déjà l'existence d'une guitare à cinq chœurs en Espagne au milieu du siècle et, à la même époque, le facteur parisien Philippe de La Canessière proposait une guitare à onze cordes...

La première représentation d'une guitare à cinq rangs est transmise par un précieux manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale : *Recherches de plusieurs*

(7) En fait, il s'agit d'une basse célèbre qui doit servir de base à l'accompagnement.

singularités... portraictes et escrites par Jacques Cellier (ms. franç. 9152, 1587). L'instrument est assorti de son accord. Le cinquième rang est alors ajouté à l'aigu, ce qui donne un accord du type : *sol*, *do*, *mi*, *la*, *ré*, conforme à celui qu'indique Bermudo pour un instrument semblable. Toutefois, sous l'influence du luth, c'est finalement *au grave* que ce rang sera ajouté. Dans les deux dernières décennies du XVIe siècle, la guitare à cinq rangs commence à se répandre en Europe. Elle restera en usage jusqu'à la fin du XVIIIe.

CHAPITRE III

LE XVIIe SIÈCLE

Au contraire de l'époque précédente, des instruments de cette période nous sont parvenus. Construits par des facteurs français, italiens, allemands, ils figurent dans les musées, les collections particulières, et leur nombre croît au fur et à mesure qu'on avance dans le temps. La raison — extra-musicale — de cette conservation est simple : ces guitares, souvent réalisées sur la demande de riches amateurs, sont conçues comme de véritables objets d'art. Soigneusement entretenues par leurs propriétaires successifs, elles ont résisté à l'épreuve du temps. Toutefois, en raison de leur valeur, nombre d'entre elles, utilisées par plusieurs générations d'interprètes, ont connu des remaniements souvent irrémédiables — au XIXe siècle en particulier. Il en résulte des malfaçons et des énigmes que doivent résoudre conservateurs et luthiers lorsqu'il s'agit de les ramener à leur état initial.

I. — Les instruments de transition

La première guitare à cinq chœurs actuellement connue appartient aux collections du *Royal College of Music* de Londres. Construite à Lisbonne en 1581 par un certain Melchior Dias, elle constitue le lien entre les guitares du XVIe siècle dont elle conserve les

proportions et celles du XVIIe dont elle a déjà le montage. La facture de Dias apparaît pourtant archaïque sur plus d'un point : la caisse (fond et éclisse) est taillée dans un seul bloc de palissandre, le fond bombé évoque celui d'une *chitarra battente*, la table n'est soutenue que par deux barres. En revanche, la tête présente un aspect moderne. Elle possède les caractéristiques que reproduiront les facteurs pendant plus de deux siècles.

Une seconde guitare — peut-être sortie du même atelier en raison de sa construction proche — serait de facture plus récente et pourrait remonter aux années 1590. La caisse est cette fois à fond plat. On ne peut toutefois juger de l'état original du manche et de la touche du fait des remaniements.

II. — L'instrument classique

Mis à part ces témoignages d'une facture de transition, tous les instruments à cinq chœurs qui existent encore sont richement ornés. Pour ces objets exceptionnels, les facteurs font appel aux matériaux les plus précieux : bois exotiques (ébène en particulier), lattes d'ivoire, placage d'écaille brune ou rouge. Des incrustations décorent le fond et l'éclisse. La table, en revanche, reste simple, construite en bois de résineux (le plus souvent de l'épicéa). Afin de ne pas contrarier sa vibration, seuls son pourtour et celui de l'ouïe sont soulignés de marqueterie. Des arabes-

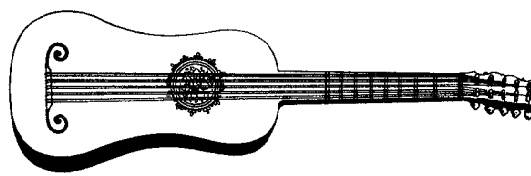


Fig. 14. — M. Mersenne, Harmonie universelle, III, f° 95 v°.

ques ornementales, les *moustaches*, prolongent les extrémités du cordier. Le principal élément décoratif est une rosace de parchemin découpé, véritable édifice architectural à plusieurs étages. Non seulement cette rosace concourt à la beauté de l'instrument, mais elle assourdit les sons émis. Il est clair que les possesseurs de ces somptueuses guitares recherchaient davantage le raffinement sonore que la puissance de jeu...

L'un des premiers spécimens du XVIIe siècle qui nous soit parvenu appartient aux collections du Musée instrumental du Conservatoire de Paris. Son étiquette porte le nom du facteur vénitien Christopho Cocko et la date 1602. La caisse plate, peu épaisse, est entièrement formée de lattes d'ivoire réunies par des filets de bois brun. Bien qu'elle soit relativement de petite taille, cette guitare (1) représente le type même de la facture italienne au début du siècle, celle qui est recherchée dans toute l'Europe.

Les caractéristiques. — Dès les années 1600, les nouvelles caractéristiques de facture se fixent. La taille de l'instrument s'accroît, la caisse devient plus volumineuse. L'examen des guitares conservées montre que la table d'harmonie est soutenue par un *barrage* parallèle au cordier (fig. 15). Ce sont de fines lattes de bois qui assurent sa solidité sans gêner la vibration. Leur nombre et leur disposition varient selon les pays. Une *contre-éclisse* renforce la jonction avec l'éclisse, tant sur le pourtour de la table que celui du fond. La liaison entre le manche et la caisse est assurée par *le talon*. La touche est de niveau avec la table, celle-ci remontant de quelques centimètres sur

(1) Cote : E 2090. Ses dimensions sont les suivantes : longueur totale, 910 mm ; longueur de corde vibrante, 640 mm ; longueur de la caisse, 437 mm ; largeur maximale de la caisse : partie supérieure, 188 mm ; partie inférieure, 240 mm ; largeur minimale, 153 mm ; hauteur maximale d'éclisse, 92 mm. Ces dimensions, comme celles qui suivent, sont empruntées à Tom et Mary Anne Evans, Le grand livre de la guitare...

le manche. Le nombre de frettes atteint alors une dizaine sur ce manche ; dans certains cas, le « frettage » se poursuit sur la table au moyen de réglettes d'os ou d'ivoire. Les premières passent sous tous les rangs de cordes, les suivantes sous les aigus seulement. Le cordier semble être inchangé par rapport au XVIe siècle. Il ne porte pas de *sillet* afin de limiter la longueur vibrante inférieure de la corde, c'est le procédé de nouage qui remplit cet office.

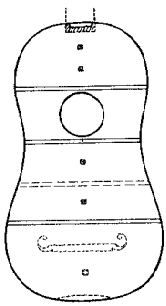


Fig. 15. — Barrage d'une guitare « Vieux-Paris » (XVIIe-XVIIIe siècle).

L'instrument se monte désormais de cinq rangs de cordes. Les quatre graves sont impérativement doubles, le plus aigu peut rester simple. Le joueur utilise des cordes de boyau pour les aigus de chaque rang, bientôt filées de cuivre ou d'argent pour les graves.

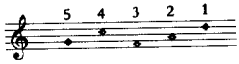
Fait important qui caractérise tous les instruments de cette époque, leur taille n'est pas standardisée. Elle reste à la discrétion des luthiers ; les variations du *diapason* — c'est la longueur théorique de la corde à vide — sont parfois notables. Voici un relevé de dimensions effectué sur quatre instruments sensiblement contemporains :

	France	
	A. Voboam *Paris, 1676*	*J. Voboam* *Paris, 1687*
Longueur totale	940 mm	950 mm
Longueur de corde vibrante	695 —	665 —
Longueur de la caisse	447 —	455 —
Largeur maximale supérieure	207 —	215 —
Largeur maximale inférieure	247 —	255 —
Largeur minimale	185 —	190 —
	Fond plat	Fond plat
Eclisse :		
— hauteur maximale	100 mm	100 mm
— hauteur minimale	83 —	82 —

	Allemagne	*Italie*
	H. C. Fleischer *Hambourg, 1684*	*A. Stradivarius* *Crémone, 1688*
Longueur totale	910 mm	1 000 mm
Longueur de corde vibrante	660 —	740 —
Longueur de la caisse	425 —	470 —
Largeur maximale supérieure	190 —	215 —
Largeur maximale inférieure	233 —	265 —
Largeur minimale	161 —	173 —
	Fond bombé	Fond plat
Eclisse :		
— hauteur maximale	115 mm	109 mm
— hauteur minimale		100 —

L'accord. — Les textes théoriques étant désormais plus nombreux, on pourrait croire que les énigmes qui se posaient au siècle précédent n'ont plus cours... Ce serait raisonner en homme moderne et non en musicien du XVIIe siècle. Du fait de l'absence de standardisation des instruments, les auteurs se gardent bien de fixer les hauteurs de son émises par les cordes à vide. Ils donnent — en tablature — des positions de jeu destinées à produire des unissons et des octaves.

Le premier texte précis est le traité de Marin Mersenne, l'*Harmonie universelle* (Paris, 1636). Dans l'important chapitre qu'il consacre à la guitare, l'auteur donne son accord noté en clé de *sol* sur une portée :

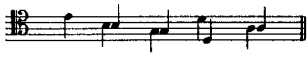


Une telle succession de sons pour les cordes à vide ne peut manquer de surprendre. Mersenne la confirme, précisant que « le son de la 5. chorde est plus haut d'un ton que celui de la 3. : ce qui est particulier à l'accord de la Guiterre ». Il aurait pu ajouter : « Celui de la 4. est une quinte au-dessus de la 3... »

Pendant deux siècles, la guitare conserve cette particularité : les deux derniers chœurs sont accordés au-dessus des médians. Toutefois, l'instrument étant monté de cordes doubles, il est permis de se demander si celles-ci ne corrigent pas un tel illogisme. Trois procédés d'accord donnés en tablature viennent sans doute expliciter ce point capital, mais ils restent hermétiques ; Mersenne se contente d'indiquer les traditionnels unissons et octaves sans commenter sa méthode.

Certains auteurs, particulièrement prudents, signalent aux interprètes le montage nécessaire à l'exécution de leurs œuvres. C'est le cas de Francisque Corbett qui précise, dans son premier livre de *La Guitarre royalle* (Paris, 1671) : « Je vous avertis de mettre une octave à la 4e corde... parce que les deux unissones ne composent point d'harmonie... » Robert de Visée reprend le même montage, indiquant lui aussi dans son premier *Livre de Guittarre* (Paris, 1682) qu' « il ne faut pas oublier une octave à la quatrième corde, elle y est très nécessaire ». Ce qui donne un accord du type suivant :

Or, le musicien qui transcrit les pièces contenues dans les recueils s'avise bientôt que l'octave grave serait souvent utile au dernier chœur... Ce n'est qu'à la fin du siècle qu'un auteur donnera un tableau précis d'accord. Il s'agit de Nicolas Desrosiers. Voici ce qu'il indique dans ses *Nouveaux principes* parus à Paris en 1699 (soit *la, ré, sol, si, mi,* base de l'accord moderne) :



Ce n'est pas le seul en usage. Certains auteurs demandent que chaque chœur soit monté de cordes à l'unisson, d'autres que les deux chœurs graves soient à l'octave.

La « chitarra battente ». — En raison de l'importance prise dès le début du siècle par l'accompagnement du chant et de la danse, de nombreuses *chitarra battente* voient le jour. Elles sont reconnaissables à leur fond très voûté, soutenu par des éclisses relativement hautes. Leurs cordes métalliques s'accrochent à la lisière inférieure de la caisse et passent sur un chevalet peu élevé. Une cassure de la table qui forme un angle à cet endroit accentue leur tension (fig. 16).

Du fait de la présence de cordes métalliques, les frettes ne peuvent plus être de boyau ; ce sont de fines réglettes de métal, d'ivoire ou plus modestement d'os, insérées dans la touche. Tout l'art du facteur consiste à déterminer leur emplacement de telle sorte que les notes altérées sonnent le plus juste possible. L'instrument se monte de cinq rangs de cordes doubles — voire triples — y compris la chanterelle. On passe ensuite à six rangs et même à sept en Toscane à la fin du siècle. Le joueur les pince avec un plectre ; il se contente le plus souvent de faire sonner des séries d'accords enchaînés, battus en style *rasgueado*.

Un magnifique spécimen de *chitarra battente*, construit en Italie vers 1620, est conservé au Musée du Conservatoire (2). Le fond,

(2) Cote : E 274. Ses dimensions sont les suivantes : longueur totale, 920 mm ; longueur de corde vibrante, 660 mm ; longueur de la caisse, 430 mm ; largeur maximale de la caisse : partie supérieure, 195 mm ; partie inférieure, 234 mm ; largeur minimale, 172 mm ; hauteur maximale d'éclisse, 130 mm.

composé de lattes d'os et d'ébène savamment assemblées, l'éclisse, le manche et la tête plaqués d'os incrusté d'arabesques et de feuillages d'ébène, font de cet instrument un objet véritablement exceptionnel.

Fig. 16.

Chitarra battente de Matteo Sellas, Venise, *ca* 1630.

La puissance sonore de la *chitarra battente* doit avoir séduit nombre d'interprètes. A son image, des guitares à fond plat sont modifiées pour recevoir des cordes de métal. D'autre part, les facteurs construisent des modèles qui constituent un compromis, associant une caisse légèrement voûtée au montage de cordes de boyau. Joués au doigt, ils associent l'élégance sonore à une puissance accrue. C'est le cas de la très belle guitare signée Du Mesnil, cons-

truite à Paris en 1648 (3). Cette sorte de guitare jouit en Allemagne d'un réel succès vers la fin du siècle. L'école de Hambourg en produit de remarquables spécimens où l'ornementation de la caisse atteint son stade le plus élevé.

III. — Les facteurs

Comme au siècle précédent, la facture est florissante. Jusque vers 1630 l'Italie possède la suprématie et approvisionne les joueurs d'une partie de l'Europe. Venise apparaît comme un centre privilégié. D'excellents facteurs, souvent venus d'Allemagne, s'y fixent : Christopho Koch ou Cocko au début du siècle et surtout une dynastie de remarquables artisans, les Sellas. Au hasard des instruments conservés, les noms de certains d'entre eux sont connus. C'est le cas de Matteo qui travaille vers 1620-1630 « Alla corona in Venetia », de Giorgo, « Alla Stella in Venetia ». Ils construisent des instruments d'un haut raffinement. A la même époque, on trouve Giorgio Jungmann à Gênes, Giovanni Smit à Milan, Giovanni Tessler à Ancône... La facture italienne se caractérise par la solidité des tables (en général faites d'épicéa, soutenues par trois barres transversales), cependant que l'éclisse et le dos, de construction légère, mêlent souvent l'ivoire et l'ébène.

La France, de son côté, assure une production de qualité. La facture parisienne est surtout représentée dans les musées. Le bel instrument de Jacques Du

(3) Cote : E 31. Ses dimensions sont les suivantes : longueur totale, 960 mm ; longueur de corde vibrante, 670 mm ; longueur de la caisse, 450 mm ; largeur maximale de la caisse : partie supérieure, 210 mm ; partie inférieure, 255 mm ; largeur minimale, 196 mm ; hauteur maximale d'éclisse, 105 mm (fig. 1).

Mesnil se signale par sa construction soignée et le sens du décor. Une famille d'artisans s'impose toutefois à compter des années 1640 et règne en maîtresse au moins jusqu'à la fin du siècle, les Voboam.

Le premier connu est sans doute le fondateur de la dynastie. René Voboam, fils d'un maître des « petites écoles », s'installe avant 1633 rue Neuve-Sainte-Geneviève comme « Maître faiseur d'instruments de musique ». Ses fils, Nicolas-Alexandre (qui signe ses instruments de son seul second prénom) et Jean, exercent la même profession, leur atelier étant situé rue des Arcis ; ils sont réputés pour la fabrication des guitares... et des castagnettes !... Les instruments signés Jean Voboam prennent le chemin de la cour. L'un d'eux, daté de 1676, aurait été destiné à Mlle de Chartres. Un autre de 1687 (longtemps associé au nom de Mlle de Nantes, fille de Louis XIV et de Mme de Montespan) est plaqué d'écaille rouge incrustée de nacre et conservé dans un étui armorié (4). Fait exceptionnel, les guitares signées Voboam restent encore recherchées un siècle plus tard : une « vieille guitare » conservée dans l'atelier de Louis Guersan est estimée vingt-quatre livres en 1770 — soit autant qu'un instrument neuf orné de nacre et d'ivoire ! Seuls les clavecins de Ruckers et les violons de Crémone jouissent d'un tel prestige en dépit de leur ancienneté.

L'Allemagne est moins prospère. En raison des troubles de la guerre de Trente Ans, les meilleurs luthiers se fixent en Italie. Pourtant, dans la première moitié du siècle, on relève la présence de facteurs comme Jacob Stadler à Munich. De même, Andreas Ott travaille à Prague. Il faut toutefois attendre les années 1670 pour que se manifeste une école allemande de facture de guitare. Elle prend naissance à Hambourg avec Christophe Fleischer et se poursuit au XVIIIe siècle avec le propre gendre du facteur, un jeune luthier originaire de Königsberg, Joachim Tielke (1641-1719). Celui-ci reprend l'atelier et se spécialise dans la construction de magnifiques instruments à

(4) Cote : E 1411. Ses dimensions sont données ci-dessus, p. 47.

fond bombé, qui allient la rareté des matériaux à la perfection du décor.

L'Espagne, après avoir produit les premiers instruments à cinq chœurs, ne laisse aucune trace de sa facture. On peut imaginer que les luthiers, construisant des instruments peu ornés, voient rapidement disparaître le fruit de leur travail... Le cas de l'Angleterre est différent. Ses joueurs s'approvisionnent traditionnellement en Italie et en France, d'où l'absence d'une production interne. En outre, la grande spécialité des Anglais est la construction de cistres. Il faut attendre la fin du XVIIIe siècle pour que la facture de guitare prenne un certain essor dans le pays, mais elle ne revêtira jamais un aspect très florissant.

IV. — La première moitié du XVIIe siècle : une période de déclin

Dès l'apparition de l'instrument à cinq chœurs, la conception des œuvres se transforme. Sous l'influence d'une mode venue d'Espagne, le style *rasgueado*, dit « à l'espagnole », s'impose dans une grande partie de l'Europe. La guitare perd aussitôt son prestige auprès des musiciens éclairés ; elle n'est plus employée que pour accompagner, « chanter, jouer, danser, sauter, ... frapper des pieds », comme l'avoue Luis de Briceño dans la préface de sa méthode (Paris, 1626).

Un théoricien bordelais, Pierre Trichet, se fait l'écho de la transformation et note avec regret, vers 1640 : « La guiterre ou guiterne est un instrument de musique grandement usité parmi les français et italiens, mais encore davantage parmi les espagnols, qui s'en scavent plus follastrement servir qu'aucune autre nation. » Elle accompagne les danses qu'ils

interprètent « avec mille gestes et mouvements du corps autant crotesques et ridicules que leur jeu est bigearre et confus ». Et de s'indigner à l'idée que l'on trouve, « en France, des courtisans et des dames qui se rendant singes des espagnols taschent de les imiter... En quoi ils ressemblent à ceux la qui, pouvant faire bonne chere en leur propre maison, aiment mieux aller manger chés autrui du lard, des oignons et du pain bis ».

Bien qu'elle suscite le mépris des vrais musiciens, la guitare reste pratiquée en France. Les ballets y ont volontiers recours mais ne se font pas faute de souligner l'opinion générale. Si elle apparaît dans *Les fées de la forêt de Saint-Germain* (1625) ou *La douairière de Billebahaut* (1626), c'est entre les mains de musiciens costumés en Espagnols, afin de mieux assurer la vraisemblance. Dans le premier, des danseurs de chacone « ajustent le son des cordes de leurs guitares avec l'agilité de leurs pieds ». Pour le second, exécuté par Sa Majesté dans la grande salle du Louvre, l'entrée des Grenadins se fait au son de la guitare. *Le Mercure de France* indique que Louis XIII en jouait lui-même, tandis que deux danseurs interprétaient une sarabande.

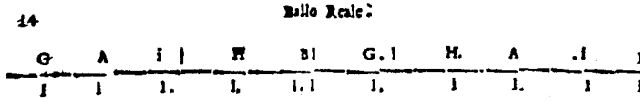
V. — Les œuvres

La plupart des publications voient le jour en Italie. Plusieurs centaines de recueils paraissent entre le début du siècle et les années 1670-1680. La plupart des grandes villes connaissent une floraison extraordinaire d'éditeurs qui exercent dans des officines éphémères. Au hasard des circonstances, des auteurs émergent : Montesardo, créateur d'une notation appropriée, Juan Arañies, Pietro Millioni... Quelques compositeurs en renom souscrivent même à cette mode ; Girolamo Kapsberger publie des livres de *Villanelle* accompagnées entre 1610 et 1623 et Francisque Corbett ses premiers ouvrages, dont les *Suonate sopra la chitarra spagnuola* (Bologne, 1639)... Les re-

cueils, vraisemblablement diffusés dans toute l'Europe, contiennent des séries de danses quelquefois complétées par des airs accompagnés et des pièces diverses. Seul le schéma harmonique en est noté, et tout laisse à penser que les interprètes ornaient à leur gré les accords indiqués par les auteurs.

La notation. — Le changement de style entraîne une transformation tout aussi importante de la notation. Les pièces se présentent sous la forme d'accords enchaînés, l'unité de notation devient l'accord lui-même. Il se voit représenté globalement par un caractère unique, lettre, chiffre, signe particulier. Une table, placée en tête des recueils, indique la série d'équivalences adoptées par l'auteur. L'inventeur de la nouvelle notation serait Girolamo Montesardo, qui l'emploie dans un ouvrage intitulé *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri e note...* (Florence, 1606) (5).

La tablature de « style italien ». — Le procédé de référence alphabétique, dit « tablature de style italien », est des plus simples. Il se présente bientôt ainsi dans les recueils :



(5) Certains pensent que la paternité de la notation revient à Juan-Carlos Amat. Celui-ci l'utiliserait dès 1586, date attribuée à la première publication de sa méthode Guitarra española, y vandola... qui serait alors sortie à Barcelone. Il semble que l'hypothèse puisse être difficilement retenue, l'auteur ayant à l'époque... seize ans environ ! En fait, cette méthode pourrait n'être parue qu'au XVIIe siècle, peut-être en 1639, date de la première édition conservée.

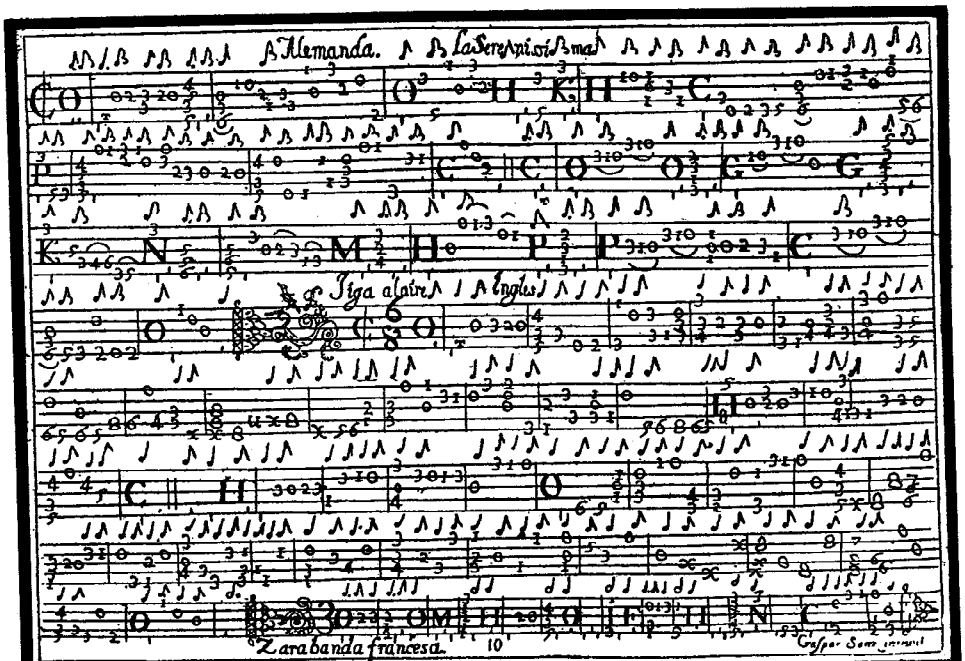
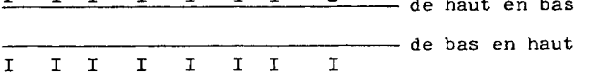


Fig. 17. — Tablature mixte : Gaspar Sanz, Instrucción de musica sobre la guitarra española, Saragosse, 1674.

Les lettres indiquent les accords à faire entendre. Les tirets verticaux, les *golpes* (terme espagnol qui signifie « coup ») marquent à la fois :

1) le sens de battement des cordes :



2) la durée de battue des accords.

Les avis divergent toutefois sur la correspondance des valeurs représentées. Il est clair qu'une notation rythmique aussi élémentaire entraîne des imprécisions génératrices d'erreurs, mais les auteurs ne présentent ainsi que des danses au rythme connu.

Le retour au style polyphonique. — Après avoir suscité un vaste mouvement de curiosité en Europe, le jeu *alla spagnuola* perd finalement son attrait. Dès 1629, un certain Giovanni Paolo Foscarini commence à réintroduire le style pincé dans son *Intavolatura di chitarra spagnola*... associant les deux styles et, fait caractéristique que reprendront ses successeurs, *les deux types d'écriture* : les passages mélodiques sont notés en tablature traditionnelle, les accords en « alphabet ». Par son aspect pratique, ce type de notation jouit d'un certain succès et Gaspar Sanz l'emploiera encore en 1674 pour quelques pièces de son *Instrucción de musica*...

Par le renouvellement de l'écriture qu'il permet, le procédé de notation « mixte » favorise le retour à un style savant fécondé par les audaces harmoniques du *rasgueado*. Les œuvres ainsi notées constituent un terrain d'expériences où s'élabore le grand style qui fleurira dans la seconde moitié du siècle. Il faut toutefois remarquer que la France, l'Angleterre et les Flandres restent en marge d'un mouvement dont elles vont bientôt recueillir tous les fruits !

VI. — La seconde moitié du XVIIe siècle : un nouvel âge d'or

Le milieu du siècle marque le point de départ d'une nouvelle période faste. Il semble que ce soit une fois encore la France qui donne le signal du renouveau. Mazarin appelle à la cour (1656) le plus célèbre professeur du temps, Francisque Corbett, pour donner des leçons au jeune roi. Sans aller jusqu'à affirmer, comme certains courtisans, qu'en dix-huit mois Louis XIV dépasse son propre maître, on peut assurer qu'il éprouve un attrait réel pour l'instrument. Sous son règne, la guitare retrouve la faveur de l'élite et des compositeurs. Cette fois encore la mode gagne toute l'Europe.

VII. — Les guitaristes

Comme au XVIe siècle, l'exemple va venir des cours. C'est le cas de la France et de l'Angleterre. Pour la première, Mme de Motteville rapporte dans ses *Mémoires* que « tous les jours, le Roi faisait des concerts avec Bertaut, lecteur de la Chambre, et La Chesnaye gentilhomme de la Manche ». Elle laisse même supposer qu'au début de son règne il y trouvait plus de plaisir qu'à la conduite du royaume ! Un tel intérêt est partagé par tous ses proches. Nul ne s'étonnera de savoir que Lully joue de la guitare, mais on s'imagine moins l'austère La Bruyère pinçant ses cordes... Consécration officielle, une charge de « Maître de guitare du Roy » est créée. Elle est tout d'abord occupée par Bernard Jourdan de La Salle († 1695), puis par son fils Louis. Robert de Visée apparaît à la cour dès cette époque (1680) ; appointé comme musicien de la Chambre, il enseigne le dauphin.

Parallèlement, les plus grands virtuoses sont appelés à se produire à Versailles : Henri Grenerin, Francisque Corbett, Jacques de Saint-Luc, Robert de Visée. Tous font figure d'artistes réputés, attirés par le souverain, honorés et applaudis par une élite de connaisseurs. De son côté, la famille d'Orléans montre un goût constant pour l'instrument. En 1629, au moment où celui-ci est particulièrement décrié, Etienne Moulinié « maistre de la musique de Monseigneur » destine à la guitare l'accompagnement de douze airs de cour italiens parus chez Pierre Ballard *(Troisième livre)*. Quelque trente ans plus tard, le duc compte parmi ses musiciens un des meilleurs guitaristes du temps, François Martin.

L'amour de la guitare qui sévit en France est partagé par l'Angleterre. Dès le milieu du siècle, alors que la noblesse connaît l'exil, son étude fait partie de toute bonne éducation aristocratique et bourgeoise. Le retour de Charles II sur le trône (1660) accentue le mouvement. Le roi apprécie tellement la guitare qu'il est accompagné de son propre instrument lorsqu'il rentre dans son pays. Cinq ans plus tard, Francisque Corbett est présent à la cour et le prince, admiratif, adresse plusieurs de ses compositions à sa sœur, la duchesse d'Orléans. C'est à lui que le musicien dédie son premier livre écrit en style savant, *La guitarre royalle.*

VIII. — **Le répertoire, caractères généraux**

Les recueils publiés sont tout naturellement l'œuvre des grands virtuoses. La plupart, dédiés aux rois et à des princes de haut rang, indiquent dans quelle estime sont tenus leurs auteurs. Ils ne contiennent plus de transcriptions de chansons, mais essentiellement des danses groupées ou non en suites, introduites par un prélude. Les compositeurs utilisent un langage mi-contrapuntique, mi-vertical, bien adapté aux ressources de l'instrument. Par l'équilibre de l'écriture

et la qualité des thèmes choisis, nombre de pièces écrites à cette époque comptent parmi les sommets de la littérature de guitare.

C'est à Paris qu'apparaissent les premières manifestations du renouveau. François Martin, ordinaire de la musique du duc d'Orléans, publie vers 1663 un livre de *Pièces de guitairre, à battre et à pinser*, partagé, comme l'indique son titre, entre l'ancien et le nouveau style.

Il contient deux suites : la première, jouée à l'espagnole *(rasgueado)*, comprend sept danses ; la seconde, en style pincé *(punteado)*, en compte six. L'une et l'autre s'ouvrent par un prélude. Les titres traditionnels se retrouvent ici : allemande, courante, sarabande, auxquelles l'auteur joint des danses plus modernes : passacaille, gavotte, bourrée, chacone et gigue. Dès cette date, la suite pour guitare, issue de celle pour luth, est constituée. Elle restera en usage jusqu'au XVIIIe siècle.

La notation. — Avec le retour au style savant, les auteurs reprennent la notation en usage à la Renaissance. La tablature compte toutefois cinq lignes, en accord avec les cinq rangs de cordes désormais en usage. Par rapport au siècle précédent, deux traits essentiels la caractérisent :

— la simplification volontaire de la notation des sons ;
— la présence de signes d'ornementation.

Il est clair qu'à partir de ce moment — en dépit des conseils donnés dans les préfaces — la guitare devient un instrument au jeu délicat. La virtuosité requise et surtout la part personnelle d'interprétation qu'exige la tablature nécessitent des connaissances musicales non négligeables. La notation n'est plus un guide que l'on suit aveuglément. On comprend que l'expression « donner de la tablature » devienne, au XVIIIe siècle, le synonyme d'une difficulté extrême à résoudre...

IX. — Les compositeurs et les œuvres

Francisque Corbett (*ca* 1620-1681). — Le premier auteur notoire à se dégager du style *rasgueado* pour pratiquer une écriture mi-verticale, mi-mélodique, est l'Italien Francesco Corbetta, célèbre dans la seconde partie de sa carrière sous le nom francisé de Francisque Corbett. Maître de guitare à Bologne où il devient le chef d'une école brillante, Corbett passe au service du duc de Mantoue (*ca* 1643), puis de l'archiduc d'Autriche (*ca* 1648). Appelé à la cour de France près du jeune Louis XIV, il collabore avec Lully à un ballet de cour pour lequel il fait une entrée de plusieurs guitares. Il se rend ensuite auprès du roi d'Angleterre. Virtuose renommé, il exerce à la cour, enseignant le souverain et les membres de la noblesse. Il revient pourtant en France vers 1671, comme maître de guitare du dauphin — sans pour autant cesser ses relations avec la cour d'Angleterre. Il y effectue un dernier séjour en 1681, l'année même de sa mort. C'est le plus grand virtuose de son temps, *el mejo de todos* (le meilleur de tous), comme le souligne Gaspar Sanz.

Virtuose accompli, compositeur de talent, Corbett jouit de la considération générale. En témoigne son épitaphe, rédigée sans doute par l'un de ses nombreux élèves :

« Ci-gît l'Amphion de nos jours,
Francisque cet homme si rare
Qui fit parler à la guitare
Le vrai langage des amours.
Il gagna par son harmonie
Le cœur des princes et des rois
Et plusieurs ont cru qu'un génie
Prenait soin de conduire ses doigts... »

Ses cinq livres de guitare conservés (deux autres étant vraisemblablement disparus) reflètent l'évolution de style au cours du siècle.

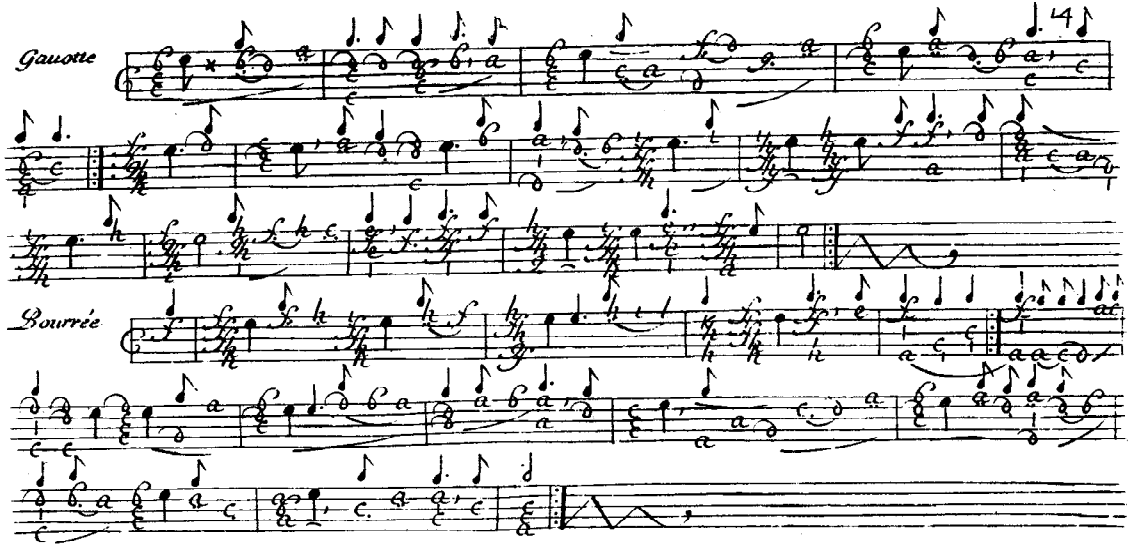


Fig. 18. — Robert de Visée, Livre de Guittarre dédié au Roy, Paris, 1682.

Les premiers, publiés notamment en Italie entre 1639 et 1648, sont destinés à la *chitarra spagnuola*. Les deux derniers, édités à Paris, opèrent une fusion entre la technique battue et une écriture mélodique plus traditionnelle. Intitulés *La guitarre royalle*, ils sont dédiés respectivement « Au Roy de la Grande Bretagne » et « Au Roy... » sans précision ! Il faut, certes, entendre ici le Roi de France Louis XIV, mais la plus grande liberté d'interprétation reste permise !... Le premier livre (1671) contient quatorze suites introduites chacune par un prélude, groupant : allemande, courante, sarabande — dont une célèbre sur la mort de Madame d'Orléans — passacaille, etc. Le second (1674) est écrit comme le précise l'auteur de « la manière qui plaît le mieux à Sa Majesté... la plus cromatique *(sic)*, la plus délicate, et la moins embarrassante » ; il s'ouvre par douze pièces pour deux guitares en batterie, notamment des *Fanfares*, une *Gigue chérie du Roy*, une sarabande *(La dauphine)*. Viennent ensuite des danses non groupées en suites. Il n'est pas douteux que, par leur conception d'écriture, en particulier les agrégations sonores nées du *rasgueado*, ces recueils aient dû paraître alors d'une nouveauté surprenante.

Contemporains de Corbett, mais tombés dans l'oubli, quelques auteurs ne sont connus aujourd'hui que par leurs œuvres.

Antoine Carré, dit « Sieur de la Grange » (seconde moitié du siècle), n'a guère retenu l'attention jusqu'à ce jour. Son *Livre de guitarre* paru à Paris en 1671 — la même année que celui de Corbett — groupe deux suites de style traditionnel et s'achève par une méthode d'accompagnement. Il est suivi d'un *Livre de guitarre et de musique* (non daté) qui contient une suite destinée à un dessus, deux guitares et une basse. Très influencé par Francisque Corbett, Carré va jusqu'à lui « emprunter » trois pièces qu'il insère dans son second ouvrage...

Henri Grenerin laisse essentiellement un *Livre de guitarre et autres pièces de musique*, paru à Paris en 1680. Il s'y inscrit dans la lignée de Corbett, groupant quinze suites qui comprennent de cinq à douze pièces, des Symphonies pour deux violons avec accompagnement de guitare (et théorbe), des airs accompagnés, une « instruction pour jouer la basse continue ».

Robert de Visée (*ca* 1658-1725). — Le plus illustre des compositeurs qui se situent dans cette grande tra-

dition est Robert de Visée. Luthiste, guitariste, joueur de théorbe et de viole — peut-être élève de Corbett lui-même — il enseigne ces divers instruments avant d'être appelé à la cour. Vers 1680, il entre à la Musique de la Chambre où se déroule la plus grande partie de sa carrière. Attaché à la personne du dauphin (1682) puis du roi, il participe régulièrement aux soirées de Mme de Maintenon (entre 1694 et 1705), jouant du théorbe et de la guitare. Sous la Régence, ses fonctions de guitariste sont officiellement reconnues. En 1719, il est appointé comme « maître de guitare du Roy », succédant à Louis Jourdan de La Salle. Son fils François lui succède ; il démissionnera en 1745, au moment où la guitare ne connaît plus qu'un succès d'estime à la cour.

Robert de Visée laisse deux livres de guitare dédiés à Louis XIV, des pièces de luth et de théorbe parues en 1716, des œuvres manuscrites destinées à ces trois instruments (Manuscrit Vaudry de Saizenay). Le *Livre de guittarre dédié au Roy* (Paris, 1682) contient des pièces qui, selon l'auteur, « sont l'ouvrage de plusieurs années ». Elles forment six suites, comprenant chacune de six à treize pièces introduites par un prélude. D'une écriture remarquable, elles comptent parmi les chefs-d'œuvre de la littérature pour l'instrument. Le *Livre de pièces pour la guittarre* (Paris, 1686) contient des danses « d'une bien plus facile exécution que les premières », groupées en trois suites conçues sur le même plan que les précédentes et d'une même valeur musicale. Il n'est pas douteux que l'auteur ait voulu, ici, s'adresser aux amateurs rebutés par la réelle difficulté d'interprétation de son premier livre. Par la qualité de son écriture, la beauté de ses thèmes souvent empruntés aux opéras de Lully, l'œuvre de Robert de Visée correspond à l'esthétique de grandeur en honneur à la cour de Versailles.

Un auteur moins illustre marque la fin du XVIIe siècle : Nicolas Desrosiers. Français d'origine, compositeur, guitariste, sa carrière se fera à l'étranger. Il est tout d'abord attaché à la cour de l'électrice palatine à Mannheim, puis se fixe en Hollande. Outre des

pièces pour violons et instruments à vent, nous conservons de lui plusieurs ouvrages pour guitare : *Douze ouvertures* parues à La Haye (1688), *Les principes de la guitare* imprimés à Amsterdam (1696) et les *Nouveaux principes...* sortis à Paris (1699). Un dernier ouvrage pour guitare et deux dessus voit enfin le jour à Amsterdam vers 1709.

La brillante école française se poursuit au XVIIIe siècle grâce à un ultime compositeur dans la lignée de Corbett et Robert de Visée.

François Campion (*ca* 1688-1748). — Situé à la charnière des deux siècles, Campion appartient au XVIIIe par la date d'édition de ses œuvres mais reflète encore l'esprit du XVIIe. D'origine anglaise, professeur, joueur de théorbe et de guitare à l'Académie royale de Musique pendant seize ans, il enseigne ces instruments à la ville. Nous en conservons un recueil édité : *Nouvelles découvertes sur la guitare* (Paris, 1705), qui contient neuf suites.

Un précieux ouvrage, réalisé par le compositeur (Paris, Bibl. Nat., Département de la musique), réunit la plupart de ses œuvres. Destiné à la bibliothèque du Roi, il regroupe les pièces publiées et des compositions manuscrites, insérées à l'intérieur des suites. L'auteur y fait également figurer ses ouvrages théoriques : *Premiers principes en tablature pour les pièces de guitare, Traité d'accompagnement...* (Paris, 1716 ; *Addition*, 1730). Une *Version de tablature en musique des pièces de guitare* ne nous est pas parvenue. On peut se demander si l'ouvrage était destiné à un autre instrument (clavecin ?) ou s'il s'agit du premier exemple d'emploi d'une notation sur portées pour la guitare...

Dans ses œuvres, Campion se montre attaché à l'écriture polyphonique de ses prédécesseurs, la tempérant toutefois par une certaine rigueur qui montre bien que l'on s'achemine vers un autre style. Dès 1705, il exploite toutes les possibilités de l'instrument, allant jusqu'à adopter huit accords différents. Sur le plan des formes, Campion ajoute aux danses traditionnelles les premières *sonatines* (pièces à sonner) et des *fugues* — fort éloignées toutefois de celles

que l'on connaîtra quelques dizaines d'années plus tard ! Son œuvre de guitare représente un ensemble unique dans le premier tiers du XVIIIe siècle.

L'Espagne. — Il était normal que l'Espagne, pays d'élection de la guitare, participe au renouveau du style savant. Elle le fera grâce à un compositeur susceptible de rivaliser avec ses célèbres contemporains.

Gaspar Sanz (1640-1710), guitariste, compositeur réputé... et prêtre, naît à Calanda. Il fait ses études à l'Université de Salamanque où il obtient le diplôme de théologie, mais part pour l'Italie... et se tourne vers la musique ! De retour en Espagne, il publie une *Instrucción de musica sobre la guitarra española*, dont la première édition voit le jour à Saragosse en 1674. Son succès sera durable et de nombreuses rééditions en verront le jour.

L'ouvrage se compose de trois livres. Le premier est une méthode : *Instrucción de musica...* complétée par un bref traité d'accompagnement et une série de pièces notées en tablature mixte ou traditionnelle (des chiffres sur cinq lignes). La plupart des œuvres proposées sont des danses : passacailles, canaries, *jacaras*... La méthode est illustrée par des exercices. Le *Libro segundo* contient une série de danses, espagnoles pour la plupart (*Rujero, paradetas, españoletas...*), des villanelles italiennes, des pavanes et « ballets » français, et une pièce portugaise : la *Minina de Portugal*... Le dernier livre, *Instrucción de musica...*, est encore une méthode suivie de danses destinées à des joueurs mieux entraînés. La notation rythmique y est, pour certaines pièces, remplacée par des *golpes* insérés sur la ligne inférieure de la tablature.

Cet ensemble théorique et musical apparaît d'un intérêt exceptionnel. Par les conseils de jeu qu'il donne et la qualité des œuvres proposées, Sanz dominera l'école espagnole pendant plus d'un siècle.

Quelques livres de guitare voient encore le jour, mais restent inédits. L'un des plus intéressants est le manuscrit orné d'Antonio de Santa Cruz (Madrid, Bib. Nac., *ca* 1650) : *Livro donde se veran Pazacalles... y así mesmo differentes Obras Para Biguela.* Les pièces y sont notées en tablature italienne, utilisant le style *punteado*.

Dans le dernier quart du siècle, paraissent encore deux importants recueils : *Luz y norte musical...* (Madrid, 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz, seule œuvre connue de ce prêtre guitariste, harpiste et compositeur. Elle contient un texte théorique pour le jeu de la guitare et de la harpe, suivi de tablatures à l'usage de ces deux instruments. Enfin, nous avons le *Poema Harmónico compuesto... por... la guitarra española* (Madrid, 1694), de Francisco Guerau. L'auteur y rappelle certains points de technique de jeu, les principes de la tablature et l'interprétation des ornements. Toutes les pièces sont en forme de variation : *passacalles, jacaras, marizâpalos, españoletas*, etc.

Auprès de ces pays, le reste de l'Europe fait pâle figure. L'Allemagne s'intéresse essentiellement au cistre, dénommé dans le pays « guitarre allemande ». Certes, la princesse Adélaïde, fille du duc de Piémont, possède une guitare et un recueil manuscrit apportés lors de son mariage (1653), mais il s'agit d'un cas isolé. Il en est de même de la publication par Jakob Kremberg (*ca* 1650-après 1718) de *Musicalische Gemüths-Ergötzung* (Dresde, 1689), où l'accompagnement des airs peut se faire au choix avec la guitare.

En Flandres et en Angleterre, les guitaristes abondent, mais les auteurs ne se soucient guère d'écrire à leur intention. Pour les Flandres, où Corbett avait « réveillé » l'intérêt pour l'instrument, « tout ce qui était noble à Bruxelles se faisait gloire d'en jouer ». Malgré cela, c'est un Français fixé à Amsterdam, Nicolas Desrosiers, qui fait figure de compositeur national. En Angleterre, la présence d'interprètes de premier plan et de nombreux amateurs devrait inciter les compositeurs à publier. Il n'en est rien, mis à part *A booke of new lessons for cithren and gittern* (Londres, 1666) et une méthode enregistrée en 1677 : *Easie lessons on the guittar for young practitioners*, dont l'auteur — un certain Seignio Francisco — ne serait autre que le célèbre Corbett lui-même !... Trois ans plus tard, Nicola Matteis s'intéresse à la guitare dans *Le false consonanse della musica...* paru à Londres, mais il ne cache pas qu'il la considère comme « un instrument imparfait »... Cette opinion va s'imposer.

CHAPITRE IV

LE XVIIIe SIÈCLE

I. — La première moitié du siècle : une éclipse

La fin du règne de Louis XIV († 1715) marque un nouveau tournant pour la guitare. L'audience de la cour devient moins vive, la diffusion d'instruments plus riches de possibilités lui fait perdre son prestige pour l'interprétation de la musique savante. En revanche, elle reste la favorite des amateurs. Mlle de Charolais se fait représenter pinçant élégamment ses cordes. Watteau et Lancret l'introduisent dans les scènes de séduction et les duos amoureux... Mais c'est aussi l'instrument des bateleurs et des comédiens !

Quelques auteurs, à l'image de Campion, tentent de maintenir la tradition. C'est le cas de François Le Coq, maître de guitare de l'impératrice de Bavière, puis membre de la Chapelle royale de Bruxelles, qui laisse un important ouvrage resté manuscrit, conçu vers 1730. Divers recueils également inédits, conservés à Paris (Bibl. Nat., Département de la musique), montrent que les transcriptions de chansons et de danses restent en honneur. Parallèlement, les traités de réalisation de la basse continue emploient volontiers la guitare. C'est le cas du *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Madrid, 1714), de Santiago de Murcia, suivi d'un livre de danses.

Pablo Minguet († 1801), élève de Sanz et de Murcia, cite encore la guitare dans ses *Reglas y advertencias generales* (Madrid, 1752-1754). Il rappelle les diffé-

rents types de tablature, mais les complète par leur transcription en notation proportionnelle, ce qui indique l'évolution dans la péninsule. Il est clair que, désormais, « ce soit... le tour de la guitare de languir ».

Le déclin sévit au milieu du siècle. Un auteur évoque « le seul usage que l'on fait alors... des théorbes, des luths et des guitares... Ces instruments gothiques et misérables sont en dernier ressort métamorphosés en vielle : c'est là leur tombeau... ». Un certain Henri Baton, facteur parisien, se spécialise dans cette transformation. Nombre de belles guitares périssent ainsi, irrémédiablement détériorées.

On peut s'interroger sur les causes de la désaffection. Peut-être est-elle due à l'absence d'auteurs nouveaux ou à la difficulté de déchiffrer les tablatures. La génération qui possédait les règles d'interprétation par tradition orale est désormais éteinte...

II. — Les facteurs

La production dans les ateliers reflète la courbe de popularité de la guitare. Désormais, elle n'est plus le fait de luthiers spécialisés. Des facteurs de violons la construisent et en font commerce. Le célèbre Antonio Stradivarius n'échappe pas à la règle. Pour la France, les recherches de S. Milliot sur les luthiers parisiens révèlent que la plupart d'entre eux possèdent des guitares en boutique. Nicolas Bertrand, placé à la charnière des deux siècles, en propose de différentes sortes. A sa mort (1725), il lui en reste quelques-unes en état de jeu, dont deux de « M. Vauban » (Voboam), et « cent vieilles imparfaites », vestiges de temps meilleurs... Les autres luthiers sont plus prudents et leurs inventaires traduisent une mévente certaine. Si on en trouve encore quinze chez Claude Pierray (1730),

il n'y en a plus que trois chez Jacques Dyjacques (1739), aucune chez Jacques Bocquay (1730), Jean Ouvrard (1748), François de Saint-Paul (1750)... Au contraire, une « vielle en guitard » est prisée la somme de soixante livres dans l'inventaire du « Sieur Guersan » (1758)...

III. — La seconde moitié du siècle : le renouveau

L'éclipse est cette fois encore de courte durée ; la guitare redevient bientôt un instrument à la mode. Selon Michel Brenet, le fait serait dû à deux chanteurs de talent qui se produisent dans les salons. Ils interprètent des duos, s'accompagnant sur leur instrument. Ce sont Pierre Jélyotte et Pierre de La Garde, alors très réputés. Une peinture célèbre de Barthélemy Olivier, *Le thé à l'anglaise chez le prince de Conti*, apporte un écho de ces réunions mondaines. Jélyotte y pince une volumineuse guitare — le garçonnet au clavecin étant sans doute le jeune Mozart lors de son premier séjour à Paris (fin 1763 - début 1764). La présence de deux chanteurs a-t-elle pu être à ce point déterminante ? Ne pourrions-nous plutôt penser que le renouveau de la harpe, dû à l'accroissement de ses possibilités techniques et... à la présence d'une dauphine harpiste, ait attiré l'attention sur les instruments à cordes pincées en général. Tous connaissent en effet une nouvelle ère de succès ; deux s'imposent particulièrement, la guitare et le cistre.

IV. — Les guitaristes

Selon l'usage, c'est encore la cour qui donne le ton. Son attitude à l'égard de l'instrument est tout d'abord

mitigée. Pierre Jélyotte succède à François de Visée en 1745 dans sa charge de maître de guitare du Roy. La fonction n'existe plus seize ans plus tard, mais son ancien titulaire reste appointé à des titres divers et continue à se produire en public. De même, si les Enfants de France n'ont plus de professeur officiel, leur maître de musique n'est autre que M. de La Garde, auteur de nombreux airs accompagnés et connu à Paris comme maître de guitare...

Deux inventaires dressés au château de Passy, propriété du célèbre fermier général de La Pouplinière, permettent de préciser la période de réapparition de l'instrument. Le second (1763) mentionne la présence d'une guitare qui ne figurait pas dans celui de 1747. Sans doute servait-elle au maître des lieux...

Ce renouveau de la guitare s'explique aisément. De timbre délicat, elle convient aux petits appartements désormais à la mode. Des concerts privés ont lieu régulièrement ; on y joue de la harpe, de la guitare, et le chant accompagné occupe une place de choix. Les membres de la noblesse, comme M. de la Pouplinière, Mlle de Mondran, Mme de Genlis, se font entendre... On applaudit également des interprètes professionnels et même des amateurs.

Désireux d'imiter cette société privilégiée, les amateurs des villes se mettent eux aussi à la guitare. Son étude fait de nouveau partie de l'éducation bourgeoise et gagne des milieux moins aisés. Nul ne s'étonnera que Manon Phlipon — la future Mme Roland — apprenne à en jouer ; il est plus surprenant qu'un valet juge bon de mentionner vers 1780, parmi ses références, qu'il est capable d'accompagner les airs sur la guitare... Le règne des virtuoses est alors terminé. L'instrument passe aux mains des amateurs.

Corollaire indispensable de cette évolution, la profession de « maître de guitare » devient florissante. Dès 1767, un certain Favier est réputé à Paris. Les adresses font l'objet d'une diffusion systématique. L'*Almanach parisien* n'en cite encore aucune en 1774 ; il en donne quatre l'année suivante et le nombre croît rapidement : onze en 1776, dix-sept en 1779...

V. — Le répertoire

Dès 1760, l'éditeur parisien de La Chevardière publie deux *Recueils d'airs avec accompagnement de guitarre* d'une demoiselle Genty, connue comme virtuose. Trois ans après, le catalogue s'enrichit de *Recueils à trois* d'un certain Le Fèvre, d'une *Méthode* anonyme, de pièces pour guitare et harpe, d'*Airs accompagnés*. A ce moment paraît la célèbre méthode de Michel Corrette, *Les dons d'Apollon* (Paris, 1762). Fait symptomatique, elle est notée « par tablature et par musique »... Cinq ans plus tard débutent un *Abonnement musical* pour les amateurs et un recueil de *Romances avec accompagnement de guitare ou clavecin*. Ils marquent le début d'une série impressionnante de publications qui assurent pour une trentaine d'années l'immense succès de la guitare.

Les pièces qui paraissent sont peu diversifiées : œuvres pour guitare seule, duos (guitare et violon, guitare et piano-forte, deux guitares), trios, mélodies soutenues par un accompagnement stéréotypé. Les brunettes, romances, airs et ariettes d'opéra en renom sont transcrits, contribuant à leur diffusion dans le public. Publiés par des auteurs souvent de second ordre, ils s'efforcent de combler l'attente de joueurs au talent peu affirmé. Parallèlement, s'ouvre l'ère des méthodes — plusieurs dizaines verront le jour en quelques années — et des périodiques musicaux : *Journal de Guitare, Nouveau Journal..., Les Après-soupers de la Société, Les Etrennes chantantes...* Certains n'ont qu'une existence éphémère, d'autres poursuivent leur carrière durant plusieurs années. De multiples *Recueils d'Airs* paraissent également.

La notation. — Avant même la fin du siècle précédent (1680), un luthiste, Perrine, commençait à publier ses pièces en notation proportionnelle. L'idée fait son chemin, naturellement adoptée par les guitaristes. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, elle se généralise. Pour rester accessibles à tous les interprètes, certains auteurs publient « en tablature et en mu-

sique ». En revanche, les livres d'airs accompagnés et les périodiques sont uniquement en notation proportionnelle. Les auteurs adoptent la clé la plus usuelle, celle de *sol* seconde ligne. Toutefois, pour éviter d'avoir un trop grand nombre de lignes supplémentaires, ils écrivent les notes une octave au-dessus de la tessiture réelle. La première méthode faisant appel à ce type de notation est celle de Frederico Moretti (Madrid, 1799). Par sa facilité de lecture — mais non de jeu — cette notation facilite l'accès de l'instrument à des joueurs non spécialisés.

VI. — L'évolution de la technique de jeu

Nous nous reporterons ici aux récents travaux de D. Ribouillault qui ont mis en lumière l'apport important de cette période. Sous l'influence des « petits-maîtres » qui multiplient les méthodes, on assiste en France à un développement sans précédent de la technique de guitare. Le fait marquant de la fin du XVIIIe siècle est le passage de l'enseignement oral traditionnellement pratiqué jusqu'alors, à des méthodes écrites, où les auteurs doivent expliciter l'ensemble de leur technique. Ils sont ainsi contraints de l'analyser, quitte à la remettre en cause et à la modifier.

L'évolution de la tenue de l'instrument est un bon exemple de ce passage d'une pratique empirique à un emploi raisonné. Vers 1760, un guitariste doit, avant tout, tenir son instrument avec grâce. Chacun adopte une position au gré de sa fantaisie ou du hasard. Peu à peu se dégagent des préoccupations plus « pratiques » sur l'efficacité de telle ou telle position. C'est ainsi que Baillon rappelle que « la guitare doit être posée sur les genoux » ; de leur côté, Alberti et Le Moine préconisent bientôt l'appui sur la jambe droite, le pied surélevé. Phillis, enfin (vers 1803), demande de tenir l'instrument sur le genou gauche surélevé, inaugurant ainsi une pratique pleine d'avenir... De telles recherches sont dues au fait que les guitaristes, contraints de s'adapter à un répertoire dont la

difficulté augmente dans les dernières années du siècle, doivent rendre leur jeu plus stable, libéré des entraves du soutien de l'instrument.

L'emploi des deux mains fait également l'objet d'études. Pour la main gauche, certains traités évitent l'usage trop fréquent du pouce sur la touche, qualifié de « charlatanisme » par Doisy (vers 1801). La position des doigts doit être non plus aplatie, mais bien perpendiculaire aux cordes. Pour la main droite, la pose du petit doigt — et même de l'annulaire — sur la table d'harmonie, héritée du luth, est combattue. L'emploi de l'annulaire devient général à partir des années 1795, mais il est essentiellement réservé aux arpèges. Le jeu avec la pulpe reste conseillé et Merchi prescrit « de ne pas pincer avec les ongles car ils produisent des sons secs et disgracieux ».

Peu d'auteurs s'intéressent alors aux nuances. Doisy recommande cependant, pour l'égalité de timbre d'une phrase mélodique, d'utiliser toutes les notes sur le manche et non certaines à vide.

Ces découvertes sont le fait de novateurs et de marginaux, mais elles portent en elles la genèse de la technique romantique. Les arpèges inhérents à la guitare accompagnatrice perdent peu à peu leur suprématie ; des exercices pour l'instrument soliste apparaissent. Ils font appel à des procédés techniques variés comme les harmoniques (qui se développent à partir du moment où la guitare se monte de cordes simples). De même, des agréments de toutes sortes, hérités à la fois des pratiques anciennes et de l'art du chant, enrichissent la mélodie : roulé, trille, cadence, vibrato, glissé, détaché, écho, sons étouffés...

Désormais affranchie des contraintes du luth, la technique de guitare évolue de manière décisive. « Ce sera le rôle des grands virtuoses du XIXe siècle de donner à ce long travail de gestation sa forme achevée » (D. Ribouillault).

VII. — Les facteurs

En habiles commerçants, les luthiers profitent du renouveau. S. Milliot permet encore de mesurer l'essor de l'instrument dans la seconde moitié du siècle. Au moment où la mode recommence à se manifester, il réapparaît dans les échoppes. Claude Boivin, « A la Guitare royale », propose en 1756 des guitares ordinaires et de grand prix. Nous en possédons un magni-

fique spécimen, vraisemblablement destiné à la cour, daté de 1749. C'est une précieuse guitare plaquée d'écaille brune incrustée de fleurs de lys en nacre, conservée au Musée du Conservatoire (1).

Mis à part le cas de Boivin, on relève peu de guitares dans les fonds des luthiers entre 1750 et 1770. La remontée apparaît ensuite, la grande période se situant entre 1770 et 1785. En 1772, Pierre Louvet possède non seulement une trentaine d'instruments en état de jeu, mais encore cent tables en réserve ! Six ans plus tard, Benoît Lejeune entrepose soixante-douze guitares et, en 1784, près de cent... sans oublier plusieurs centaines de chevilles ! A cette époque, la facture parisienne est encore représentée par les noms de Jean-Charles Le Jeune, Benoît Fleury, Jean Walster, Sébastien Renault, François Chatelain, Jacques-Pierre Michelot ; la province par Gérard Deleplanque et Leblond à Lille, Gand à Toulouse, sans compter des novateurs, tel François Lupot à Orléans.

VIII. — L'évolution de la facture

Jusqu'aux années 1770, la guitare conserve sensiblement les caractéristiques acquises à l'aube du XVIIe siècle. Sa construction et son montage restent pratiquement inchangés. Au cours des trente dernières années du siècle, apparaissent des transformations essentielles qui constituent autant d'étapes décisives vers la facture moderne. Tout d'abord, l'aspect de l'instrument se modifie. Les proportions changent,

(1) Cote E 209. Ses dimensions sont les suivantes : longueur totale, 940 mm ; longueur de corde vibrante, 640 mm ; longueur de la caisse, 460 mm ; largeur maximale de la caisse : partie supérieure, 212 mm ; partie inférieure, 249 mm ; largeur minimale : 185 mm ; hauteur maximale d'éclisse, 94 mm (mesures extraites de Guitares, chefs-d'œuvre des collections de France).

la courbure de la caisse s'accentue, la richesse d'ornementation commence à faire place à une facture plus sobre. Mises à part certaines exceptions, la beauté du bois nu s'impose : palissandre pour les instruments coûteux, cyprès, bois de pays (frêne, orme, érable, bois fruitier) pour ceux d'un prix modique. La recherche du décor commence à se limiter au pourtour de l'ouïe — celle-ci n'étant plus recouverte d'une rosace — et à la lisière de la table. Les frettes commencent à être fixes. Ce sont des réglettes d'os ou d'ivoire incrustées dans la touche.

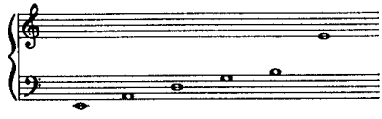
Sur le plan technique, les transformations sont plus importantes encore. En Espagne, les facteurs découvrent les vertus du barrage en éventail. On ignore qui en est l'inventeur, mais Josef Benedit de Cadix est l'un des premiers à l'employer « avec méthode ». Un instrument sorti de son atelier en 1783 (Musée instrumental du Conservatoire de Barcelone) possède trois barres ainsi disposées. Neuf ans plus tard, un autre facteur de Cadix, Juan Pagès, réalise un instrument dont la table est supportée par cinq barres ; une autre guitare (1797) en a sept, nouvelle étape vers la technique moderne. L'apport de l'Espagne dans ce domaine est capital.

Autre aspect essentiel de l'évolution, l'accord de l'instrument devient fixe. En tête de sa méthode (Paris, 1773), Antoine Bailleux rappelle que « la guitare est montée de neuf cordes qui sont distinguées en cinq rangs qui font *Mi, Si, Sol, Ré, La* ». Il précise, en outre, que *les deux graves se montent à l'octave*. Dès ce moment pourtant le montage traditionnel se voit contesté. Les interprètes se lamentent sur la difficulté de trouver des cordes qui sonnent bien à l'unisson pour les chœurs médians. Pour pallier cet inconvénient, certains en viennent à adopter un montage simplifié, abandonnant les cordes doubles.

Les documents iconographiques apportent sur ce point des précisions que taisent les méthodes. A. P. de Mirimonde en donne pour exemple une toile de Drouais exposée au Salon de 1775 : *Madame Clotilde, princesse de Piedmont pinçant de la guitare.*

L'instrument est monté de cinq cordes simples. Venant à l'appui de ce témoignage, une guitare à cinq cordes, réalisée en 1774 à Naples par Gagliano, nous est parvenue. On peut donc penser qu'à cette date le montage à cordes simples est pratiqué dans divers pays d'Europe.

L'emploi de cordes simples lèse considérablement l'instrument du côté des graves. De sept sons émissibles simultanément, on revient à cinq. Est-ce pour compenser l'appauvrissement que certains facteurs ajoutent bientôt une sixième corde ? Une guitare, conservée au Smithsonian Institute de Washington, révèle que le facteur français François Lupot construit dès 1773, à Orléans, *un instrument à six cordes simples*. On peut donc fixer *avant* 1775 la naissance de la guitare moderne à six cordes, un *mi* grave venant compléter le montage précédent, ce qui donne l'accord :



employé aujourd'hui encore.

Le nouveau montage se répand rapidement sur certains pays d'Europe. Après la France, nous en trouvons des exemples en Italie (Naples, Vinaccia, 1785), en Allemagne, en Autriche (Vienne, Stadlman, 1787). L'Angleterre constitue un cas particulier. Peut-être passe-t-elle par la phase des cinq cordes ? Un instrument signé John Preston (Londres, 1760) présente cette caractéristique...

Un pays reste toutefois à l'écart de la simplification générale, l'Espagne. Une brillante école de lutherie s'y manifeste, représentée par José Pagès, Juan Pagès,

Josef Benedit à Cadix, Ignacio de Los Santos à Séville, dans les trente dernières années du siècle, Joseph Alcaniz à Murcie, à l'aube du XIXe. Tous font faire de grands progrès à la facture. Ils produisent des instruments caractérisés par leur forme élégante, la courbure prononcée de leur caisse et surtout la présence de six cordes doubles. Dès 1780 un tel instrument est utilisé par Antonio Ballesteros pour son *Obra para guitarra de seis ordenes*, paru à Madrid, qui reste en usage jusque vers 1820. Pour certains auteurs, tous les rangs sont montés de cordes à l'unisson ; pour d'autres, tel Fernando Ferrandiere dans son *Arte de tocar la guitarra española* (Madrid, 1799), seul le chœur grave est à l'octave. L'Espagne rejoindra cependant le reste de l'Europe. Dionisio Aguado marque le terme du montage à six cordes doubles en écrivant sa *Método de guitarra* (Madrid, 1825) pour un instrument à six cordes simples...

Parallèlement, sous l'influence du retour à l'Antiquité qui se manifeste alors, fleurissent nombre d'instruments hybrides, mi-lyre, mi-guitare, qui connaissent le plus grand succès sous le Consulat et l'Empire. Montés de cordes simples, ils sont davantage conçus en fonction de leur ligne décorative que pour la commodité du jeu. De son côté, le facteur parisien Van Hecke invente une sorte de guitare à douze cordes simples, le *Bissex*, qui, après avoir obtenu un certain succès, tombe dans l'oubli.

CHAPITRE V

LE XIXe SIÈCLE

Afin d'apaiser leur mauvaise conscience, les promoteurs du nouvel instrument s'empressent de le rattacher à ses ancêtres les plus authentiques. Pendant une dizaine d'années, ils lui donnent le nom de *lyre ou guitare à six cordes*. Du fait de ses possibilités accrues, celle-ci suscite un engouement généralisé ; l'Europe entière est atteinte de « guitaromanie » (1). Amateurs et virtuoses s'enchantent, les seconds parcourant l'Europe, applaudis par une foule avide de prouesses. Ces brillants interprètes qui font une carrière internationale sont, pour la plupart, des Espagnols ou des Italiens contraints d'abandonner leur pays à la suite des guerres de l'Empire. Les plus connus sont Fernando Sor, Dionisio Aguado, Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi... Tous composent et enseignent, formant des amateurs et des professionnels, ce qui nous vaut un nombre important de méthodes, exercices, études, etc. Bien que leur talent de compositeur n'atteigne pas le niveau de leur virtuosité, ils parviennent à hausser de nouveau la guitare au rang d'instrument savant.

A l'imitation des virtuoses, les amateurs se font entendre dans les salons. Il en résulte une floraison de

(1) C'est le titre d'un ouvrage de Charles de Marescot, paru à Paris, « chez l'Auteur », vers 1825.

petits-maîtres et l'épanouissement d'une littérature « décorative », composée essentiellement de variations, danses, pots-pourris d'opéras, transcriptions d'œuvres célèbres.

I. — L'instrument classique, l'évolution de sa facture

Il ne faudrait pas croire que l'emploi de la sixième corde et de l'accord moderne entraîne immédiatement les caractéristiques de facture que nous connaissons aujourd'hui. Les transformations sont progressives, les années 1800-1850 étant marquées par de nombreuses expériences. Des facteurs travaillent alors en Europe et dans le Nouveau Monde. Les instruments sortent des ateliers de Louis Panormo à

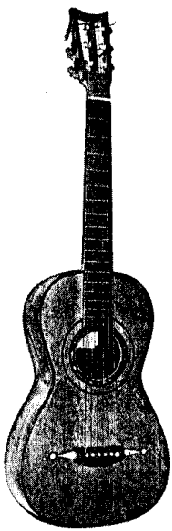


Fig. 19.
Guitare de Louis Panormo, Londres, 1822.

Londres, Georg Staufer à Vienne, C. F. Martin à New York, J. G. Schroeder à Pittsburgh. A ceux-ci s'ajoute la brillante école espagnole née dans les dernières décennies du XVIIIe siècle. Elle demeure active avec José Recio à Cadix, Altimira (seconde moitié du XVIIIe siècle) à Barcelone, José Pernas à Grenade, José Serrano à Séville... La France se signale à la fois par l'apparition d'un centre de facture provinciale bientôt célèbre pour ses violons : Mirecourt dans les Vosges, et les recherches de deux luthiers parisiens, René Lacôte et Etienne Laprévotte.

René Lacôte serait né à Mirecourt vers la fin du XVIIIe siècle. Il se fixe à Paris. Facteur de guitares particulièrement réputé, il est en relation avec tous les grands virtuoses de son temps : Carulli, Carçassi, Sor... Cédant à leurs sollicitations, il tente de nombreuses expériences.

Pour Fernando Sor, il construit un modèle monté de sept cordes. En collaboration avec Carulli, il réalise un *décacorde*, monté de cinq cordes hors manche (1826). On lui doit encore l'invention d'un système d'écrou pour bloquer les chevilles, une recherche de frettes mobiles ajustables au-dessous de chaque corde (1852), une guitare montée sur pied (1828), etc. Une autre, datée de 1824 (Musée du Conservatoire) possède une touche surélevée, ce qui lui permet de se prolonger jusqu'à l'ouïe et d'être munie de dix-huit barrettes de laiton. La tête porte, en outre, une mécanique d'accord — toutefois moins évoluée que celles utilisées à la même époque par le luthier londonien, Panormo (mécaniques de Baker).

Etienne Laprévotte (1799-1860) naît dans les Vosges. Il exerce dès 1821 à Marseille, puis s'installe à Paris. En 1824, on le trouve place du Palais-Royal puis à diverses adresses, honoré du titre de « luthier de Son Altesse royale le duc de Bordeaux ». Tout d'abord spécialisé dans la facture de violons il y ajoute celle de guitares. Ses instruments figurent dans des concours

internationaux et obtiennent régulièrement des récompenses.

Tout comme René Lacôte, Laprévotte se livre à des expériences destinées à améliorer la sonorité : fond en forme de violon, rosace ovale, caisse circulaire. Ses guitares sont recherchées pour la qualité des bois (notamment érable et acajou pour la caisse), l'élégance de leur forme. Curieusement, peu d'entre elles nous sont parvenues.

II. — Les guitaristes

Bien que la guitare soit alors répandue dans toute l'Europe, deux pays seulement jouent un rôle essentiel dans son accession au rang d'instrument de virtuosité : l'Espagne et l'Italie.

L'Espagne. — Du fait de l'avance prise dans l'évolution de la facture, et sans doute en raison de son goût traditionnel pour l'instrument, l'Espagne est la première à revenir à une musique savante. Avant même la fin du siècle, cette conception nouvelle est illustrée par un compositeur célèbre, un Italien fixé à Madrid : Luigi Boccherini (1743-1805). A l'usage d'un guitariste amateur qui semble avoir été son protecteur dans les années 1798-1799, il modifie certaines de ses œuvres pour réaliser six quintettes avec une partie de guitare, écrivant également la première symphonie avec guitare obligée.

A la même époque, un moine cistercien, Miguel Garcia — dit le *Padre* Basilio — célèbre pour son jeu *punteado,* remet ce style en honneur. Il enseigne l'instrument à la reine Marie-Louise et à de nombreux membres de l'aristocratie madrilène. Il forme aussi des professionnels, en particulier Dionisio Aguado. Par l'intermédiaire de ses élèves qui transmettent son enseignement, le *Padre* participe à la formation des plus célèbres représentants de la première génération de

virtuoses. Au même moment, Frederico Moretti ainsi que Fernando Ferrandiere publient leurs méthodes pour guitare à six chœurs. Les uns et les autres ouvrent la voie à la grande école espagnole. Deux de ses représentants vont bientôt briller sur toute l'Europe.

Fernando Sor (1778-1839) naît à Barcelone. Il est initié très tôt à la pratique de la guitare et fait des études musicales complètes à l'escolanie de Montserrat. En 1813, il se rend à Paris où il est rapidement considéré comme l'un des meilleurs virtuoses, se partageant entre les concerts, la composition et l'enseignement. Il passe ensuite (1815) en Angleterre, où il fait découvrir l'instrument. Londres lui réserve un accueil exceptionnel, puis la Russie (1820). Il revient ensuite en France où il jouit d'un immense succès et poursuit ses tournées à l'étranger.

Surnommé « le Beethoven de la guitare », Sor compose un vaste répertoire, « le plus riche par le nombre et la diversité des œuvres créées » (E. Pujol). Sa *Méthode* (1830) est considérée par certains comme le livre le plus remarquable sur la technique de l'instrument. Il écrit également des pièces de virtuosité, des œuvres pédagogiques et de salon pour ses élèves : études, variations, fantaisies, divertissements, menuets, valses, etc. On lui doit encore un *Grand solo*, des duos, sonates, études, des *Variations sur un thème de Mozart* (un air de *La Flûte enchantée*). Situé au juste point de jonction du classicisme et du romantisme, Sor parvient à un équilibre d'écriture fondé sur les acquisitions les plus récentes d'une technique propre à l'instrument.

Dionisio Aguado (1784-1849), élève du Padre Basilio, connaît un succès moins rapide et reste dans l'ombre jusqu'en 1824. Sa *Colección de estudios para guitarra* paraît à Madrid (1820), puis la *Método de guitarra* (1825) destinée à un instrument monté de six cordes simples. Quittant l'Espagne il arrive à Paris (*ca* 1825)

où il fait bientôt figure de brillant virtuose et commence, lui aussi, à parcourir l'Europe. Selon l'usage, il forme des élèves. Sa *Méthode complète pour la guitare*, traduction de la *Método*, paraît à Paris en 1827. Lié avec Rossini, Bellini, Paganini et tous les grands artistes, il entretient des relations étroites avec son compatriote Fernando Sor qui écrit un duo, *Les deux amis*, à leur propre usage. Aguado rentre pourtant en Espagne, se fixe à Madrid (1838) et s'y consacre à l'enseignement jusqu'à la fin de sa vie.

Son œuvre comprend plusieurs dizaines d'études, fantaisies, variations, rondos. L'auteur s'y oriente, lui aussi, vers la recherche d'une nouvelle technique ; sa méthode et ses études contribuent à fixer les acquisitions alors considérées comme les plus modernes.

L'Italie. — Dans ce pays, la guitare à six cordes simples entre en usage dans le dernier quart du XVIIIe siècle, suscitant un regain d'intérêt considérable. Elle devient même, pendant plusieurs années, l'instrument le plus joué chez les amateurs. De grands interprètes se manifestent aussi, mais la crise culturelle qui sévit dans la péninsule les contraint à émigrer. Nombre de ces virtuoses sont des autodidactes, formés initialement à la pratique d'un autre instrument.

Mauro Giuliani (1781-1829), violoncelliste, est attiré par la guitare. Il acquiert rapidement une solide réputation, émigre en Autriche et se fixe à Vienne (*ca* 1806). Bientôt considéré comme le plus célèbre guitariste de son temps, ami de Hummel, Moscheles, estimé de Haydn et Beethoven, il accède aux fonctions de *virtuoso onorario di camera* de l'ex-impératrice Marie-Louise. Il parcourt l'Italie, la Hollande, la Russie, et rentre finalement en Italie (1819), exerçant à Rome puis à Naples.

L'œuvre de Giuliani comprend plus de deux cents pièces. La guitare y intervient en soliste (études, variations, sonates, sonatines, *Grande ouverture*), dans des duos, des œuvres de musique de chambre et le premier *Concerto pour guitare et orchestre* (1809). On doit également à ce compositeur l'invention d'une petite guitare à la tierce.

Ferdinando Carulli (1770-1841) quitte lui aussi l'Italie et se fixe à Paris (1818) où il est rapidement considéré comme l'un des premiers guitaristes de l'époque. Cette suprématie — qu'il dispute à Matteo Carcassi — s'impose jusqu'au retour de Fernando Sor.

Professeur et concertiste réputé, Carulli publie environ trois cents compositions : pièces pour guitare seule, concertos pour guitare et orchestre, œuvres de musique de chambre, qui témoignent d'une grande habileté technique et instrumentale. Deux ouvrages théoriques sont considérés comme essentiels par ses contemporains, une *Méthode complète de lyre ou guitare* (1810) et un traité d'accompagnement : *L'harmonie appliquée à la guitare* (1825).

Matteo Carcassi (1792-1853) est un des plus célèbres guitaristes italiens de cette époque. Fixé à Paris (1820), il fait une carrière de virtuose et de compositeur. Il se rend à Londres ainsi qu'en Allemagne, en Italie et dans toute l'Europe. Surtout connu de nos jours par sa *Méthode complète pour la guitare* (1836), Carcassi laisse près de quatre-vingts œuvres pour son instrument, en particulier trois sonates, des études, caprices, rondos, transcriptions d'opéras...

Marco Aurelio Zani de Ferranti (1800-1878), jeune prodige formé au violon, se tourne lui aussi bientôt vers la guitare. Sa réputation de concertiste est reconnue non seulement dans les grandes capitales européennes, mais encore dans le Nouveau Monde. Sa carrière se déroule au Conservatoire de Bruxelles (1846) puis à la cour de Belgique. Il laisse des œuvres pour guitare seule : fantaisies, nocturnes, caprices, divertissements...

Luigi Legnani (1790-1877), chanteur et instrumentiste, est également réputé dans l'Europe entière. Dès 1819, il se fait entendre

à Milan et à Vienne, on le voit ensuite en Allemagne puis en Suisse et en Italie. Grand admirateur de Paganini, il se lie avec lui. Nous en avons conservé plus de deux cent cinquante œuvres parues dans divers pays : concerts, variations, fantaisies, études, pots-pourris...

Nicolo Paganini (1782-1840), virtuose de la guitare tout autant que du violon, laisse nombre de pièces pour l'instrument : variations, sonates pour violon et guitare, quatuors pour violon, alto, guitare et violoncelle, soixante variations sur un chant populaire...

L'Autriche. — Dans ce pays comme dans les précédents, le renouveau de la guitare prend ses racines dans les dernières décennies du XVIIIe siècle. Un certain Antonio Costa, prêtre portugais qui se fixe à Vienne vers 1790, introduit l'instrument dans les milieux d'amateurs. Son jeu se répand rapidement. Une première génération de guitaristes-compositeurs s'attache donc à publier des œuvres de salon. Deux petits-maîtres, Leonhard von Call et Simon Molitor, peuvent être considérés comme les meilleurs représentants de cette première école viennoise. Viennent ensuite des musiciens plus affirmés : Anton Diabelli, Felix Heretzki, Wenzel Matiegka, Johann Kaspar Mertz. En dépit de leur talent certain, ces compositeurs sont détrônés par les virtuoses étrangers, notamment l'Italien Mauro Giuliani. Son arrivée à Vienne transforme à la fois la conception de jeu et le répertoire.

L'Autriche ne produit pas de grand virtuose, mais la solide implantation de la guitare dans les milieux d'amateurs donne un caractère particulier à la pratique de l'instrument. Certes, la recherche de virtuosité qui règne sur toute l'Europe s'y impose, mais la musique de chambre et le chant accompagné ont la primauté. Des mélodies célèbres de Mozart *(das Veilchen, Abendempfindung)*, de Beethoven *(Adélaïde)*, des *Lieder* de Schubert paraissent, l'accompagnement de piano-forte initial étant transcrit pour gui-

tare. Fréquemment, les deux versions sortent au même moment avec l'assentiment de l'auteur. Allant plus loin encore, Schubert n'hésite pas à lui confier l'accompagnement de chœurs d'hommes (op. 11 et 16), laissant le choix entre le piano-forte et la guitare. Il introduit également cette dernière dans un quatuor, associée à la flûte, l'alto et le violoncelle.

L'Allemagne. — L'Allemagne est, elle aussi, touchée par la « guitaromanie », mais à un degré moindre. L'instrument à cordes simples aurait été introduit par la duchesse Anna-Amelia de Weimar, qui l'aurait rapporté d'Italie (1790). Des copies du modèle italien sont demandées au luthier de la cour, Jakob-August Otto. Sur cette impulsion, de nombreuses villes comme Leipzig, Berlin, Dresde, voient la guitare se répandre. Sa popularité s'étend jusque vers 1840 dans les provinces du Nord, un peu plus tard dans le Sud. On ne peut toutefois parler d'un mouvement comparable à celui qui se manifeste dans le reste de l'Europe.

L'Angleterre. — Le renouveau en Angleterre est plus tardif. Pendant la première moitié du siècle, le pays continue à faire du cistre son instrument favori. L'arrivée à Londres de Fernando Sor fait découvrir la guitare aux Anglais. Ceux-ci sont conquis. Tous les grands virtuoses passeront ensuite par Londres et de nombreux concerts privés favorisent la pratique chez les amateurs. Des méthodes, des revues — telle *The Giulianad* (1833) — paraissent. Toutefois, ici encore, la plupart des grands interprètes sont des étrangers, Italiens et Espagnols en particulier. C'est le cas de Julián Arcas (1832-1882) qui passe dans la ville à plusieurs reprises. En revanche, Jules Regondi (1822-1873) se fixe très jeune à Londres.

Une femme deviendra célèbre comme interprète et enseignante : Catherine Pelzer (1821-1895), fille d'un guitariste allemand. Elle transmet l'art de la guitare à une partie de la noblesse londonienne, ayant même pour élève deux princesses royales, filles de la reine Victoria. Sa sœur Julia, professeur de mandoline et de guitare, enseigne encore au début de ce siècle, possédant une collection de guitares jugée alors inégalée.

La France. — Les guitaristes français ne peuvent rivaliser avec la brillante pléiade de virtuoses qui sillonne l'Europe. Hector Berlioz (1803-1869) joue de la guitare, mais tout laisse à penser que sa technique ne dépasse guère celle d'un amateur. Ce fait ne l'empêche pas d'introduire dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844) un paragraphe où il parle de l'instrument avec une réelle connaissance des problèmes qu'il pose : « La guitare est un instrument propre à accompagner la voix et à figurer dans quelques compositions instrumentales peu bruyantes, comme aussi à exécuter seul des morceaux plus ou moins compliqués et à plusieurs parties. » Il met lui-même ces conseils en pratique dans des accompagnements de romances (Martini, Dalayrac, Boïeldieu, etc.), la *Sérénade* de Méphisto dans *La Damnation de Faust*, un *Nocturne* et, pour l'instrument soliste, des *Variations* sur le célèbre thème de Mozart *Là ci darem la mano...*

Face aux écoles espagnole et italienne, un seul Français fait alors figure de grand concertiste.

Napoléon Coste (1806-1883), né en Franche-Comté, commence très jeune sa carrière d'instrumentiste et d'enseignant. En 1830, il se rend à Paris. C'est le meilleur interprète français du XIXe siècle, souvent comparé à Sor. Il mène une carrière brillante lorsqu'un accident au bras droit lui impose de ralentir son activité.

Coste laisse environ soixante-dix œuvres pour la guitare : des valses, variations, un *Rondeau de concert*, une *Grande sérénade*, des pièces pour hautbois et guitare, etc., ainsi qu'une nouvelle édition de la *Méthode complète pour la guitare* de Fernando Sor, rédigée et augmentée (*ca* 1845), dans laquelle il insère la transcription d'une suite de Robert de Visée.

Paris continue ainsi à jouir d'un prestige inégalé. Il attire une foule d'artistes qui viennent chercher la consécration et la gloire. Vers 1830, on y trouve le plus brillant rassemblement que l'on puisse imaginer : Sor, Aguado, Carcassi, Carulli, Castellaci, Coste, attirés par une atmosphère musicale hors pair, créée à la fois par la présence de salles de concert, d'un public de connaisseurs et... de nombreux éditeurs !

III. — L'évolution de la technique instrumentale

Plus encore que l'enrichissement d'un répertoire, la grande conquête de cette époque est celle d'une technique de jeu adaptée à l'instrument. Une thèse récente de D. Ribouillault fait le point sur les acquis réalisés en moins d'un demi-siècle. Voici ses principales conclusions.

En quarante années, la plupart des éléments propres à la technique actuelle sont inventés, développés ou expérimentés. Une véritable effervescence créatrice se manifeste. Pour en donner un exemple, les méthodes du temps n'indiquent pas moins de sept manières d'accorder l'instrument : par octaves, unissons, quintes seules, quintes et octaves, octaves et unissons, rapports harmoniques, accordeur. De même, neuf tenues différentes sont proposées... Inaugurant l'usage moderne, Carulli et Carcassi optent pour l'usage du tabouret et le repos du creux de l'éclisse sur le genou gauche — leurs œuvres, pour être bien dominées, nécessitant une bonne stabilité de l'ensemble. Aguado, en revanche, propose de placer le corps de l'instrument sur le bord d'une chaise, ce qui a l'avantage d'amplifier les vibrations de la caisse. Quelques années plus tard, il crée le *Tripodison* destiné à supporter la guitare pendant le jeu. Sor propose enfin de mettre l'éclisse supérieure sur le bord d'une table et l'éclisse inférieure sur la cuisse droite...

Ces tentatives témoignent de la volonté très nette des guitaristes

de s'adapter à des critères esthétiques nouveaux, privilégiant la virtuosité et le volume sonore. Dans ce même souci, interprètes et théoriciens s'affrontent sur le jeu *avec* ou *sans ongles*. Le premier passe pour être plus brillant (il est, effectivement, plus riche en harmoniques) ; apparemment plus sonore, il autorise une plus grande netteté dans les traits. L'attaque avec la pulpe offre un contact plus direct avec la corde, donc l'émission d'un timbre plus diffus, plus « rond » et doux. Les deux esthétiques ne cesseront de s'opposer au cours de cette période.

Privilégiant la recherche de virtuosité, tous les novateurs bannissent l'appui de l'auriculaire droit sur la table. Pour éviter le blocage des articulations, ils demandent de placer l'avant-bras droit sur l'éclisse, « afin de laisser toute liberté aux doigts » (Aguado). En même temps, le poignet se relève, les doigts deviennent perpendiculaires aux cordes. Pouce, index, majeur, annulaire sont désormais requis pour l'exécution des pièces difficiles. Pour la main gauche, les grands maîtres s'attachent à faire tenir le coude bas et à ne plus utiliser le pouce, tant comme point d'appui que pour le jeu des notes graves de la sixième corde.

A côté de ces novateurs qui créent la technique moderne, subsistent des traditionalistes au désir d'évolution nettement moins affirmé. Ce sont, en général, des amateurs qui abordent des œuvres moins difficiles. Il en résulte une certaine incohérence dans les préceptes qui reflètent trois courants parallèles associés à trois niveaux de répertoire, d'où la permanence de trois types de technique qui coexistent : savante, intermédiaire et populaire. Si la première accomplit les grandes mutations, les deux dernières apportent certains éléments à la guitare romantique, notamment des effets brillants appelés : *campanella*, frisé, *acciacatura* (rappelant le *rasgueado*), peut-être les sons exécutés par la main gauche seule et les curieuses imitations d'instruments alors en honneur : harpe, violon, clavecin, piano-forte, tambourin, etc. Mettant en œuvre toutes les possibilités sonores de la guitare, ils contribuent à lui donner un registre coloré, bien caractéristique de l'époque. A ces imitations s'ajoutent les harmoniques, encore appelés « sons flûtés », très employés.

De nombreux procédés se développent : les butées de la main droite, les sons étouffés, les équisonnans, le vibrato, l'écho (note obtenue par la main gauche seule), le glissé... De même les agréments sont largement utilisés, moins en vue de l'expression que comme éléments de technique pure, propres à servir la virtuosité. Ce sont le coulé montant (chute), descendant (tiré), les trilles, appogiatures diverses, mordants, etc.

Par la conjonction de ces diverses pratiques se forment un style et une technique propres à l'instrument. Comme le note D. Ribouillault, « au cours du XIXe siècle, la guitare acquiert une technique solide, complexe, infiniment variée, marquant... une étape essentielle dans la genèse de la technique moderne ».

IV. — La seconde moitié du XIXe siècle

Les années 1850 marquent le déclin de cette fièvre. Mis à part un succès persistant en Angleterre, la guitare se voit supplantée dans la plus grande partie de l'Europe par un instrument plus puissant, le pianoforte. Un pays va toutefois continuer à briller avec un éclat particulier : l'Espagne.

Un grand facteur. — Antonio de Torres (1817-1892) naît près d'Almeria, à La Cañada de San Urbino. Il est considéré de nos jours comme le plus illustre facteur non seulement de la péninsule, mais de l'Europe entière qui le surnomme « le Stradivarius de la guitare ». En dépit de cette célébrité, sa vie et sa carrière sont encore peu connues. On le trouve tout d'abord à Vera comme charpentier. De là, il se serait rendu à Grenade pour travailler avec Pernas qui lui aurait enseigné la facture de guitare, mais le fait est controversé. Dès l'âge de vingt-huit ans, il exerce à Séville ; un des plus anciens instruments conservés indique qu'en 1854 son atelier est situé *Calle de la Ballestilla.* Cinq ans plus tard, il est *Calle de la Cerrageria.* De là proviennent la plupart des instruments sévillans connus. Nous arrivons toutefois à une époque de moindre intérêt pour la guitare et Torres subsiste difficilement en dépit d'une clientèle de virtuoses, tels le célèbre Tarrega et Julián Arcas. En 1876, il est de nouveau à Almeria, où il tient... une boutique de porcelaine ! Il revient pourtant à la lutherie et, quatre

ans plus tard, exerce près du lieu de sa naissance, *Calle Real,* La Cañada, où il travaille jusqu'à sa mort.

L'apport de Torres à l'évolution de l'instrument est décisif. Les guitares qu'il construit à partir des années 1850 sont de type véritablement moderne. Longtemps recherchées par les concertistes, elles figurent de nos jours surtout dans les musées... (fig. 20).

Comme tous les luthiers de son temps, Torres commence par effectuer des expériences en vue d'améliorer la qualité et le volume sonore de l'instrument. Il contribue à fixer les nouvelles normes, en particulier :

— l'augmentation du volume de la caisse qui devient plus large et plus profonde ;
— la standardisation de la longueur vibrante des cordes (65 cm) ;
— la transformation de la touche ; plus large et plus épaisse, elle est surélevée par rapport au plan de la table et se prolonge jusqu'à l'ouïe ;

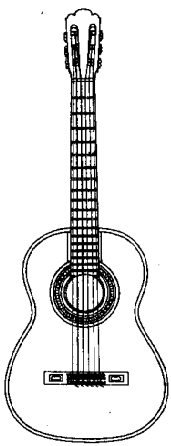


Fig. 20.

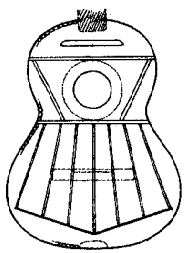


Fig. 21.

Guitare type d'Antonio de Torres et barrage en éventail.

— le retour aux cordes nouées, le chevalet restant muni d'un sillet ;
— l'optimisation du barrage en éventail par le nombre des barres (sept) et leur position (fig. 21).

Un instrument conservé au Musée du Conservatoire (Almeria, 1883) (2) est bien représentatif de la seconde manière du facteur. La table est soutenue par sept barres en éventail.

Les caractéristiques de la guitare classique moderne sont désormais présentes. Ces instruments ont une sonorité ronde, claire, riche, suffisamment puissante pour remplir une salle de concert. Torres ne laisse ni élève, ni successeur direct. Les luthiers vont néanmoins prendre modèle sur ses procédés de facture. Certains se considèrent encore comme ses héritiers.

Un grand interprète. — Francesco Tarrega y Eixa (1852-1909) fait tout d'abord des études de piano mais, dès l'âge de dix ans, apprend la guitare classique avec Julián Arcas. Il devient rapidement qualifié sur l'un et l'autre instrument. En 1869, il a la chance d'acquérir une guitare de Torres de grand modèle qui décide de sa vocation. Poursuivant ses études musicales, il entre (1870) au Conservatoire de Madrid. Trois ans plus tard, il enseigne et se produit comme guitariste, parcourant les grandes villes d'Espagne puis d'Europe. Il est applaudi à Paris, à Londres en 1880, et on le surnomme le « Sarasate de la gui-

(2) Cote E 963.2.1. Cette guitare appartenait au concertiste Jean Lafon. Ses dimensions sont les suivantes : longueur totale, 990 mm ; longueur de corde vibrante, 650 mm ; longueur de la caisse, 480 mm ; largeur maximale de la caisse : partie supérieure, 272 mm ; partie inférieure, 360 mm ; largeur minimale, 234 mm ; hauteur d'éclisse, 89-93 mm. La touche porte dix-neuf frettes de métal.

tare ». Il rentre pourtant en Espagne (1881), s'installe à Barcelone, menant une vie retirée, toute consacrée à son instrument. Il compose, transcrit pour guitare des œuvres de piano de compositeurs célèbres : Chopin, Bach, Beethoven, sans oublier ses compatriotes et amis : Albeniz, Granados. Il donne également quelques concerts pour des intimes mais se consacre surtout à un inlassable travail de perfectionnement. Entre 1885 et 1903, des concerts le mènent à travers l'Espagne et l'Italie. Une paralysie de la main droite survient alors qu'il est au faîte de sa carrière (1906), sans pour autant interrompre une activité qu'il tient à poursuivre jusqu'à sa mort.

Apôtre de la guitare, mystique entièrement dévoué à son instrument, Tarrega fait l'objet de la vénération de ses amis et l'admiration du public. Par son esprit, son enseignement et son influence sur ses disciples, il peut être considéré comme le père de la guitare classique moderne.

Son œuvre comprend près de quatre-vingts pièces originales, cent vingt transcriptions pour guitare seule et vingt et une pour deux guitares. L'essentiel de son enseignement nous est transmis par l'*Escuela razonada de la guitarra* de son disciple Emilio Pujol. Par l'intermédiaire de celui-ci et de quelques autres élèves, Tarrega marque de son empreinte tout le développement de la guitare moderne.

V. — Le déclin de la guitare en Europe

En dépit de ce brillant exemple, les compositeurs se détournent de l'instrument. Deux traités en témoignent. Le premier (1869), du Belge François-Auguste Gevaert, indique que la guitare « n'est pour le compositeur qu'un instrument d'accompagnement... abandonné aujourd'hui partout sauf en Espagne et en

Italie ». Le second (1878), du Français Henri Lavoix, émet les mêmes réserves : « La faiblesse des sons, le manque de justesse rendent dans l'orchestre l'emploi de l'instrument assez difficile. Aussi ne le trouvons-nous que pour accompagner les sérénades... » Dans ses *Principes d'orchestration* écrits entre 1896 et 1908, Rimsky-Korsakov est encore plus dur. Il assimile la guitare aux balalaïkas, mandolines et autres instruments à cordes pincées, précisant que « tous peuvent paraître accidentellement dans l'orchestre, mais n'ont pas à entrer dans le cadre [de son ouvrage]... ». Sous de tels auspices, l'avenir de la guitare semble bien compromis !

CHAPITRE VI

LE XXe SIÈCLE

Deux faits nouveaux caractérisent le XXe siècle. Les transformations stylistiques et techniques liées au bouleversement des procédés d'écriture contraignent les facteurs à élargir les possibilités de l'instrument. De nouvelles guitares voient donc le jour, certaines n'ayant qu'une parenté lointaine avec l'instrument initial. D'autre part, le renouvellement en matière de style musical comme de facture ne vient plus d'Europe, mais du Nouveau Monde.

I. — La guitare classique en Europe

La mort de Tarrega (1909) marque, à plus d'un titre, une date importante dans l'histoire de la guitare. Avec lui disparaît non seulement « le meilleur interprète de tous les temps », comme l'écrit un de ses disciples, mais encore une certaine conception de l'instrument et de la littérature qui lui est destinée. L'ère du compositeur-virtuose est achevée, entraînant une situation complexe. Grâce à son rayonnement spirituel, à son élargissement des techniques et à son enseignement, Tarrega ouvre à la guitare des perspectives insoupçonnées. Au même moment, les compositeurs s'en détournent, d'où une grave crise de

répertoire qui décourage la plupart des interprètes. Seuls, les élèves de Tarrega et quelques autodidactes maintiennent intact le prestige de l'instrument.

II. — La première génération de virtuoses

Miguel Llobet (1878-1938), né à Barcelone, étudie dans cette ville puis avec Tarrega, dont il est considéré comme le meilleur élève. Il connaît le succès en Espagne vers 1900, mais se dirige vers Paris puis l'Europe centrale, le Chili, enfin l'Argentine et les pays d'URSS. Virtuose de grand talent, il réalise une carrière internationale. De retour en Espagne vers 1930, il meurt à Barcelone. Nous en conservons une excellente édition des *Vingt-cinq études* de Matteo Carcassi (1914), quelques transcriptions, des harmonisations pour guitare et de brèves compositions.

Emilio Pujol (1886-1980), également élève de Tarrega, est né à Granadella dans la province de Lerida. C'est un des plus célèbres musicologues et guitaristes espagnols. Il donne des récitals en Europe, Outre-Atlantique, et fait à partir de 1914 une brillante carrière de musicologue. Professeur de guitare au Conservatoire de Barcelone, il enseigne également à Lisbonne.

Pédagogue, Pujol rédige l'*Escuela razonada de la guitarra* (cinq volumes parus à Buenos Aires en 1932-1933) qui transmet l'enseignement de Tarrega. Guitariste, il édite un grand nombre de transcriptions pour guitare d'œuvres du XVIe siècle ; sa *Bibliothèque de musique ancienne*, parue à Paris à partir de 1926, apporte une contribution importante au répertoire classique. Musicologue enfin, il effectue de nombreuses études, publiant en notation moderne les recueils des grands vihuelistes : Narvaez (1945), Mudarra (1949) et Valderrabano (1957). On lui doit en outre la composition de nombreuses pièces pour son instrument.

Andrés Segovia (1893), né à Linares (Andalousie), débute par l'étude du piano mais se met bientôt à la guitare. Trop éloigné de Tarrega pour étudier avec lui, il développe sa propre technique, s'attachant particulièrement au jeu de la main droite afin d'élargir la gamme de nuances et d'intensités sonores. Il donne son premier concert à Grenade (1909), se fait ensuite entendre à Madrid et dans toute l'Espagne. Un premier séjour (1916) en Amérique latine inaugure une carrière qui le mène dans le monde entier avec un immense succès. Cette activité ne l'empêche pas de donner des cours à Saint-Jacques-de-Compostelle, à l'Académia musicale Chiagiana de Sienne, à l'Université de Berkeley... Parallèlement, il élargit le répertoire par de nouvelles transcriptions : pièces de luth, de vihuela, œuvres d'auteurs célèbres. On lui doit notamment la version pour guitare de la célèbre *Chacone (Seconde partita en ré mineur)* de J.-S. Bach. L'apport essentiel de Segovia dans le domaine du répertoire est toutefois d'être parvenu à persuader les compositeurs de renoncer aux idées reçues et d'écrire pour la guitare. Par cette action personnelle tout autant que par son jeu, il est « l'homme qui eut la plus grande influence sur la réputation de l'instrument ». Il marque en outre de son empreinte toute une génération de guitaristes. Alirio Diaz, Oscar Ghiglia, John Williams... en sont le meilleur témoignage.

III. — Les compositeurs et les œuvres

Avant que les efforts de ces brillants virtuoses portent leurs fruits, les interprètes classiques n'ont pour répertoire que des transcriptions ou des œuvres originales d'un intérêt souvent médiocre. Ni Debussy, ni Ravel, ni Satie n'écrivent une seule ligne à leur in-

tention. Peut-être en sont-ils détournés par une phrase de Berlioz dans son *Traité d'instrumentation* (1844) : « On ne peut, sans en jouer, écrire pour la guitare des morceaux... dans lesquels toutes les ressources de l'instrument sont mises en œuvre... » En fait, les compositeurs n'écrivent pas pour guitare en raison des difficultés qu'ils rencontrent et « parce qu'il n'y a pratiquement pas de guitaristes pour les interpréter. Inversement, il n'y a pratiquement pas de guitaristes parce que l'instrument est dépourvu de répertoire moderne ». L'auteur de cette amère constatation n'est autre que l'illustre Segovia. L'objectif premier qu'il va s'efforcer d'atteindre est la création d'un répertoire original de qualité ; il sollicitera lui-même les compositeurs.

Le premier auteur auquel s'adresse Segovia (1918) est l'Espagnol **Frederico Moreno Torroba** († 1982), qui écrira pour guitare des danses, nocturnes, préludes, une *Suite castillane*, le *Concerto castillan* et diverses pièces caractéristiques. L'année suivante, c'est **Manuel de Falla** († 1946) qui compose un *Hommage pour le tombeau de Debussy*.

Heitor Villa-Lobos († 1959), guitariste lui-même, s'adresse volontiers à son instrument. Sa première composition, une pièce de guitare dans le style populaire, voit le jour en 1900. Il laisse notamment *Douze études*, *Cinq préludes*, un *Concerto pour guitare et petit orchestre*, une *Suite populaire brésilienne*, des *Chôros*, des pièces pour guitare et flûte, pour chant et guitare. De son côté, **Mario Castelnuovo-Tedesco** († 1968) écrit le premier concerto du XXe siècle pour guitare et orchestre (op. 99), un *Quintette*, *Platero y yo* pour guitare et récitant, des duos, des pièces pour guitare et chant, etc. D'autres compositeurs suivent l'impulsion donnée. Ce sont en particulier : **Albert Roussel, Joaquin Turina, Georges Migot, Alexandre Tansman, Jean Wiener,** auteur d'un *Concerto pour deux guitares et orchestre*... Grande nouveauté, les Sud-Américains répondent à l'appel de Segovia, tel **Manuel Ponce** qui écrit des sonates, des variations, le *Concerto del Sur* (1941), un *Thème, variations et finale*.

L'Espagnol **Joaquin Rodrigo** (1902), pianiste, compositeur, musicologue, devenu professeur d'histoire de la musique à l'Université

BIBLIOTHÈQUE AURILLAC

de Madrid, se place néanmoins au premier rang avec deux œuvres : le *Concerto d'Aranjuez* (1938-1939) et la *Fantaisie pour un gentilhomme* (1955) qui comptent parmi les plus célèbres du répertoire.

Une seconde génération, née au moment de la première guerre mondiale, complète cet apport. Elle est représentée par **Benjamin Britten** († 1976), dont le beau *Nocturnal 70* se termine par une citation de John Dowland, **Maurice Ohana** (1914), auteur du célèbre *Tiento*, d'un *Concerto pour guitare et orchestre* qui fait appel aux tiers de ton, de *Si le jour paraît* pour guitare à dix cordes, *Trois graphiques*, etc.

IV. — Les facteurs

Sous l'influence de Torres, Madrid devient à la fin du XIXe siècle et au début du XXe le principal centre de construction pour la guitare de concert. De remarquables luthiers y travaillent, formant des élèves et des successeurs. Ce sont notamment Vicente Arias, José Ramirez, le fondateur d'un atelier encore réputé de nos jours, Manuel Ramirez, son frère. Ces deux derniers transmettent leur technique de fabrication à une pléiade d'excellents artisans : Santos Hernandez, Domingo Esteso, José Ramirez (le fils du premier), Henrique Garcia. Etabli à Barcelone, ce dernier forme à son tour Francisco Simplicio.

V. — La facture de la guitare classique

« Si l'on considère les changements étonnants qui ont bouleversé le monde de la guitare depuis le siècle dernier, la construction de la véritable guitare classique donne l'impression d'immuabilité » (Evans). Il s'agit, en fait, d'une opération minutieuse, perfectionnée au cours des siècles, le luthier reproduisant les gestes appris des générations précédentes... Certes, nous ne pouvons ici détailler chacune des étapes du

travail. Nous nous contenterons d'en retracer les grandes lignes, renvoyant aux ouvrages spécialisés le lecteur désireux de posséder des informations techniques plus approfondies.

La guitare se construit à l'aide d'un moule. Il en existe deux sortes ; l'un représente la caisse de l'instrument. C'est autour de lui que s'assemblent les différentes pièces. L'autre, au contraire, est en creux et la fabrication s'opère à l'intérieur.

La construction d'une guitare, bien qu'aussi délicate que celle d'un luth, ne pose pas autant de problèmes. Le facteur procède tout d'abord à la préparation du fond et de la table qui sont faits, le plus souvent, de deux parties accolées. Il les découpe ensuite en se basant sur la forme du moule, puis passe à l'ouverture de l'ouïe circulaire et à la pose de la marqueterie qui l'entoure.

Cette délicate opération achevée, il affine la table pour lui donner l'épaisseur voulue (de l'ordre de 2 mm) et pose le barrage. Il s'agit, selon l'usage, de fines lattes de bois fixées par collage. Leur nombre et leur disposition ne répondent pas à des règles strictes et restent au goût du constructeur. Une évolution se manifeste toutefois dans la conception générale du barrage (voir p. 46 et 92). Les guitares anciennes dites *Vieux-Paris* (XVIIe et XVIIIe siècle) ont généralement quatre barres posées perpendiculairement à la ligne du manche. Deux sont tangentes à la lisière de l'ouïe, les deux autres régulièrement réparties au-dessus du chevalet. Depuis le XIXe siècle et Antonio de Torres, la pratique du barrage dit *en éventail* en augmente le nombre. Leur pose suit une règle générale, mais chaque facteur adopte le nombre et la disposition qui donnent à ses instruments la sonorité jugée optimale. Le fond est également renforcé par un barrage (quatre lattes de bois dans les guitares anciennes, trois dans la guitare classique moderne).

Le facteur passe ensuite à la fabrication de la paroi latérale, *l'éclisse*, qui réunit le fond et la table. Deux bandes identiques, représentant chacune un côté de l'instrument, sont découpées dans le même bois que le fond. Elles sont ensuite courbées à chaud pour acquérir le galbe nécessaire. Il s'agit, là encore, d'une opération délicate qui se fait après avoir porté le bois à une température suffisante pour éviter qu'il se rompe. Le manche est enfin taillé ; sa partie inférieure se termine par un *talon* auquel s'adapte la caisse. Sa partie supérieure reçoit la *tête* qui fait office de chevillier.

L'assemblage de ces diverses pièces : manche et caisse, peut être effectué selon deux techniques différentes.

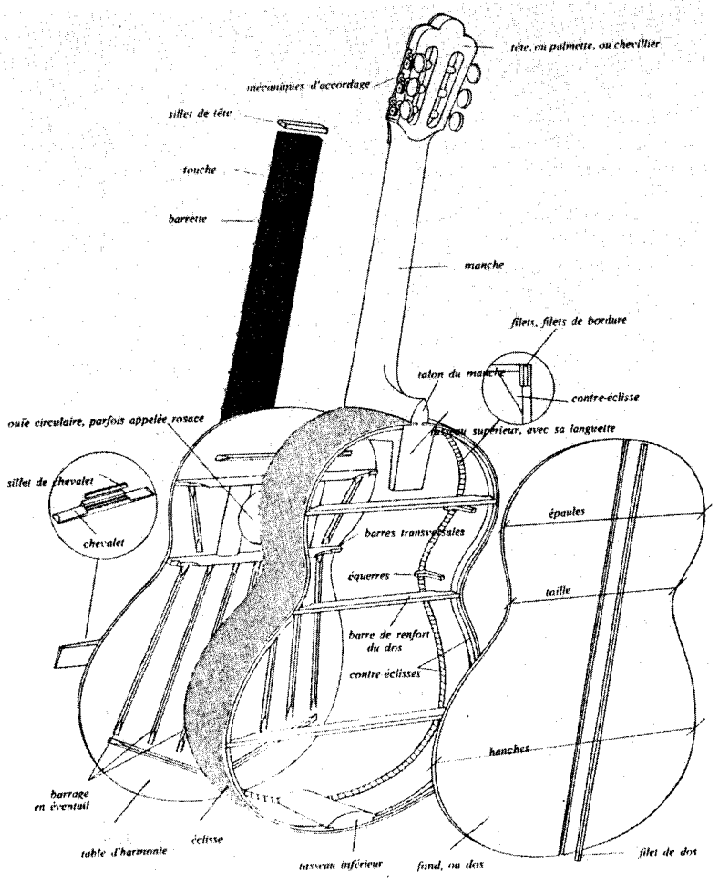


Fig. 22. — Les différentes parties d'une guitare classique (extrait de T. et M.-A. Evans, Le grand livre de la guitare..., Paris, 1979, p. 58).

La construction à l'espagnole. — Dans ce type de montage, le manche est directement collé à la table d'harmonie. On ajuste ensuite les éclisses qui viennent s'insérer dans un trait de scie pratiqué dans le talon. Elles sont enfin collées à la table. Après collage d'un tasseau pour assurer la jonction des deux éclisses à la base de l'instrument, le fond vient refermer la caisse de résonance. Une *contre-éclisse* renforce le montage tant pour la table que le fond.

La touche est alors emboîtée, collée sur le manche, puis le facteur procède à la pose du *sillet* et des *frettes*. Dans les guitares anciennes, ces dernières sont faites de bracelets de boyau nouées autour du manche. Extrêmement fragiles, elles doivent fréquemment être remplacées par le joueur. Dans les guitares modernes, en revanche, ce sont de fines réglettes métalliques insérées dans la touche. Il est inutile de préciser que l'opération doit être effectuée avec le plus grand soin, car c'est d'elle que dépend la justesse de l'instrument.

Construction à l'espagnole. Construction à la française.

Fig. 23

La construction à la française. — Cette sorte de construction s'opère d'une manière sensiblement différente : ce n'est qu'après la finition de la caisse que le facteur procède à la pose du manche. A cette fin, les éclisses, du côté du manche, sont collées sur un tasseau dans lequel vient s'insérer le talon.

Que l'on ait opté pour l'un ou l'autre type de construction, le chevalet est enfin collé sur la table d'harmonie. Il ne reste plus qu'à vernir l'instrument et à le munir de ses cordes.

CHAPITRE VII

LA GUITARE, INSTRUMENT EN PERPÉTUEL DEVENIR

Ayant enfin acquis le statut d'instrument « noble », la guitare connaît un destin exceptionnel. Compositeurs, virtuoses, musiciens professionnels et amateurs s'y emploient. Son ascension au cours des trente années qui suivent la dernière guerre mondiale constitue un véritable phénomène de société.

I. — Les compositeurs et les œuvres

La troisième génération de compositeurs, née à l'époque où les techniques de composition traditionnelles se dissolvent, ouvre des voies nouvelles à la guitare classique. Elle est représentée par Bruno Maderna († 1973), Claude Ballif (1924), puis Georges Delerue, Jean-Michel Damase, Jacques Casterède, Manfred Niehaus... Finalement, de jeunes musiciens transforment par leurs œuvres le style même de l'instrument. C'est le cas de Leo Brouwer (1939) avec *Tres Apuntes, La Espiral eterna, Elogio de la Danza* pour guitare seule, *Micropiezas* pour deux guitares... Il en est de même des Français : Francis Kleynjans (1945) et Tristan Murail (1947), le premier avec des *Etudes, Ballades, Nocturnes* ainsi qu'un *Concerto* ; le second avec *Tellur,* composé en 1977.

Parallèlement, la guitare se voit admise dans les

formations instrumentales. Une étude récente de Laurence Helleu révèle que, de 1900 à nos jours, elle intervient comme « instrument de pupitre » dans plus de neuf cents œuvres !

Les transcriptions. — Tandis qu'entre les mains des compositeurs, la guitare perd peu à peu ses caractéristiques naturelles, par un paradoxe aujourd'hui courant, les interprètes renouent avec leurs origines et étudient les maîtres anciens : Robert de Visée, Gaspar Sanz... Symbole du retour aux sources, ils reviennent à la notation en tablature, seule capable de les mettre en contact réel avec l'instrument et de garantir l'authenticité du texte musical... Poussant plus loin encore la recherche du passé, certains guitaristes se mettent au luth, suivant en cela l'exemple de Julian Bream ou de Robert Spencer.

II. — La pratique instrumentale

Jusqu'en 1978, la guitare arrive au premier rang des instruments et détrône des « valeurs sûres » comme le piano ou le violon. De nos jours encore, un nombre très important de professeurs forment, dans tous les pays, une génération de guitaristes. La plupart des grands conservatoires internationaux ont leur classe de guitare classique. Ceux de Paris et de Strasbourg les ont respectivement confiées à Alexandre Lagoya et Fernando Fernandez-Lavie, cependant que Rafaël Andia enseigne à l'Ecole Normale de Musique. A un niveau plus modeste, les conservatoires municipaux confient l'enseignement à des professeurs qualifiés qui forment les professionnels — ou plus simplement les amateurs — de l'an 2000... Des cercles pour l'étude et le développement de la

guitare sont fondés dans de nombreuses villes, à leur intention. De multiples stages d'initiation et de perfectionnement ont lieu régulièrement tant en France qu'à l'étranger.

Des émissions de radio et des concerts permettent d'applaudir les interprètes chevronnés. Sous le patronage de Radio-France, un Concours international de Guitare (interprétation et composition) se déroule chaque année, organisé par Robert Vidal.

Les virtuoses. — Ainsi formés et motivés, les guitaristes classiques peuvent atteindre un niveau exceptionnel ; le nombre des concertistes qui parcourent le monde s'accroît chaque année. Nous ne pourrons retenir que les plus réputés.

Narciso Yepes (1927), né à Lorca, ville de Murcie, étudie avec un pianiste, Vicente Asencio, ce qui le contraint à créer lui-même sa propre technique. Il donne son premier concert en 1944, mais est surtout révélé à un large public par le film *Jeux interdits* et sa célèbre *Romance*. C'est aujourd'hui un interprète de réputation internationale qui enseigne et publie des transcriptions pour son instrument.

Julian Bream (Londres, 1933) est initié très tôt à la guitare par son père. Il étudie ensuite au Conservatoire royal de Musique et fait ses débuts en concert en 1950. Il parcourt bientôt l'Angleterre, puis la Suisse, enfin l'Europe, le Nouveau Monde (1958) et l'Extrême-Orient. Depuis 1950, il se tourne également vers le luth, devenant l'un des meilleurs luthistes actuels. Il enseigne les deux instruments en Angleterre, aux Etats-Unis, et a créé le *Julian Bream Consort*. Dédicataire de nombreuses œuvres, il encourage la facture instrumentale.

John Williams (Melbourne, 1941) étudie avec son père, guitariste anglais immigré en Australie. De retour en Angleterre, il commence peu après à donner des concerts (1955). Remarqué par Segovia, il travaille avec lui (1957-1959). Bientôt, il forme des élèves à son tour (Londres, Conservatoire royal de Musique, Espagne, Etats-Unis), tout en réalisant une brillante carrière de virtuose. De nombreuses œuvres lui sont dédiées.

Il faut y joindre les noms d'Ida Presti († 1967) et Alexandre Lagoya, Betho Davezac (France), Karl Scheidt, Konrad Ragossnig (Allemagne), Oscar Ghiglia (Italie), Alberto Ponce (Espagne), Robert Spencer (Angleterre), Christopher Parkenning, Sharon Isbin (Etats-Unis), Jiro Matsuda (Japon), Alirio Diaz (Venezuela), Turibio Santos, Sergio et Eduardo Abreu (Brésil), Oscar Caceres (Uruguay), Leo Brouwer, Manuel Barrueco (Cuba), Antonio Lauro (Argentine)...

Les amateurs. — De haut niveau ou débutants, ils sont innombrables et se retrouvent dans tous les pays du monde. En effet, une multitude de jeunes adoptent la guitare, qu'elle soit de facture classique, ethnique ou moderne. Influencés par de célèbres chanteurs de variétés, tels Georges Brassens ou Johnny Halliday, ils en font la compagne des heures de loisir. Tout comme leurs lointains ancêtres, ils l'utilisent pour accompagner le chant, faire entendre des danses, participer à des ensembles. Cet attrait pour la guitare provient de causes diverses : modicité de prix des instruments dits « bas de gamme », sonorité et possibilités harmoniques en accord avec les goûts modernes, illusion, enfin, que sa technique de jeu s'acquiert en quelques semaines, sans même l'aide d'un professeur. Elle favorise ainsi la venue d'autodidactes à la musique...

III. — Les facteurs

En raison de l'important marché qui s'est créé, la facture de guitares classiques attire de nombreux artisans.

Madrid conserve, de nos jours encore, la suprématie avec la firme Ramirez, dirigée par José (III), les ateliers d'Arcangel Fernandez, Marcelino Lopez, Manuel Contreras, etc. Barcelone constitue un autre centre important grâce à Ignacio Fleta, dont les guitares d'une qualité exceptionnelle sont recherchées par les grands concertistes. Grenade possède aussi une école de lutherie renommée dont Antonio Marin Montero est un des membres les plus connus.

Une production de qualité est également assurée par des artisans isolés : Hermann Hauser en Allemagne, Robert Boucher en France, David Rubio et l'Espagnol José Romanillos en Angleterre, Manuel Velasquez, Manuel Rodriguez, Richard Schneider, aux Etats-Unis. Ce dernier, élève du Mexicain Juan Pimentel, s'efforce de construire des instruments calculés scientifiquement à partir de tests acoustiques, arrivant à des barrages, chevalets, caisses, de forme révolutionnaire... Tous s'efforcent de résoudre le problème posé aux concertistes par les salles modernes, ce qui les conduit à modifier les proportions de la caisse. De leur côté, les recherches effectuées par le luthier madrilène José Ramirez et le guitariste Narciso Yepes ont abouti à la construction d'un instrument à dix cordes (1).

Parallèlement, de jeunes luthiers construisent des copies de guitares « Vieux-Paris », permettant le retour au répertoire baroque.

La production manufacturée s'impose cependant ; des instruments sont construits en série dans de nombreux pays à main-d'œuvre bon marché. C'est ainsi que la Corée est actuellement (1982) le plus gros producteur pour les « bas de gamme ». Elle se voit concurrencée par le Japon, cependant que Taïwan

(1) Les quatre graves supplémentaires sont accordées en descendant au-dessous du *mi*, en fonction de la pièce à exécuter.

et les îles Philippines se préparent à entrer dans la compétition. Les firmes Hondo (Corée), Yamaha, Aria, Kohno, Tekimura (Japon) assurent une grande partie de la production, détrônant des pays européens bien implantés comme l'Allemagne de l'Est ou l'Italie. En revanche, les instruments de facture soignée continuent traditionnellement à venir d'Espagne pour les guitares classiques et *flamencas*, des Etats-Unis pour celles de jazz ou *folk*. Le Japon commence toutefois à devenir, même dans ces domaines, un concurrent redoutable...

Une modernisation utile. — Jusqu'au milieu du siècle, les instruments classiques étaient montés de cordes de boyau pour les aigus, de soie floche recouverte de métal filé pour les graves. Une véritable révolution se produit vers 1945, avec l'apparition des cordes de nylon. Celles-ci sont généralisées de nos jours (les basses étant de bourre de nylon recouverte de métal filé). Elles présentent des avantages certains : fragilité moindre, qualité constante, durée de son plus longue pour les graves. Elles n'ont cependant pas la clarté exceptionnelle du boyau, que certains s'obstinent à regretter... Enfin, depuis les années 1900/1920, des guitares « non classiques » sont en usage, liées à l'expression des musiques ethniques, à l'immense emprise des formes musicales nouvelles et au progrès de l'électro-acoustique.

CHAPITRE VIII

DE LA PRATIQUE SAVANTE A L'EXPRESSION ETHNIQUE

I. — La guitare en Amérique latine

Un ouvrage entier devrait être consacré à l'instrument dans cette partie du monde, en raison de sa diversité d'aspects et la richesse des développements musicaux qu'il suscite.

L'époque de la colonisation. — Les instruments à cordes pincées n'ont pas été pratiqués durant la période précolombienne. L'histoire de la guitare com-

Fig. 24.
Guitare à quatre chœurs,
Pays andins, début XVIIe siècle.

mence donc avec l'arrivée des Espagnols sur le continent. Les conquérants apportent avec eux des instruments en usage dans leur pays. C'est ainsi que Cortés débarque au Mexique (1519) accompagné d'un certain Ortíz, joueur de vihuela. De petites guitares à quatre chœurs, semblables à celles utilisées en France au milieu du XVIe siècle, sont également introduites. Un précieux document des années 1610 en apporte le témoignage pour ce qui est des Andes (fig. 24).

Les Indiens éprouvant un attrait réel pour la musique européenne, celle-ci se voit considérée comme un élément propre à favoriser la colonisation. Des écoles sont rapidement créées pour introduire chez les indigènes les pratiques musicales et les techniques de facture instrumentale. Nous pouvons être sûrs que des vihuelas et des guitares ont été construites. Certains ordres religieux font également usage de la musique à des fins d'évangélisation. Dès le XVIe siècle, des religieuses d'un couvent proche de Lima (Pérou) sont réputées pour leur jeu, notamment sur la vihuela et la guitare. Des Jésuites, établis dans la région de La Plata, font venir des musiciens et, à leur imitation, des Indiens se mettent à la guitare. Outre les instruments et les interprètes, des recueils musicaux sont importés. Le répertoire pratiqué en Espagne et au Portugal est donc diffusé sur le continent.

Au XVIIe siècle, une triple influence se manifeste : celle des indigènes, de la musique savante européenne et, dans certaines régions, des esclaves noirs qui ont apporté avec eux leurs traditions. Les uns et les autres emploient la guitare pour accompagner le chant et la danse. Fait symptomatique, le terme *vihuela* désigne alors la guitare ; il reste encore employé de nos jours, mais réservé à la *guitare rustique*.

Deux tablatures manuscrites conservées à la Bibliothèque nationale de Mexico, dites pour vihuela mais en fait pour guitare, apportent un reflet du répertoire en honneur. La première, intitulée *Método de citara*, d'un certain Sebastián de Aguirre (milieu du XVIIe siècle), est notée pour un instrument à cinq chœurs. Elle réunit des danses de source espagnole *(Fandango)*, indienne *(Tacotin)*, nègre *(Portorrico de los negros)* et d'origine diverse *(Panama,*

Puertorrico de la Puebla, Francés). La seconde (vers 1740) contient elle aussi des danses espagnoles et françaises, des chants et danses nègres, ainsi que des transcriptions du répertoire savant européen (sonates de chambre de Corelli).

L'évolution de la facture et de la pratique musicale. — Les deux courants, populaire et savant, évoluent parallèlement. Le premier réalise ses instruments avec des matériaux trouvés dans le pays, mais reste fortement marqué par les modèles européens du XVIe siècle. Les cordes doubles — voire triples — restent souvent en usage ainsi que l'accord avec les octaves à certains chœurs. De même, les chevilles continuent à être insérées sagitalement dans le chevillier, sans l'intermédiaire d'une mécanique. L'influence espagnole et portugaise transparaît selon les régions. En fait, chaque pays d'Amérique latine utilise son propre type de guitare. L'instrument le plus simple, le *charango*, a sa caisse faite d'une carapace de tatou et porte cinq rangs de cordes doubles ou triples (avec des unissons et des octaves). Il est utilisé en Equateur, en Bolivie et dans certaines régions d'Argentine. A Cuba, c'est le *tres* à trois cordes, au Venezuela, le *cuatro* (guitare folklorique à quatre cordes qui sert à marquer le rythme des danses). Le *tiple*, employé dans ce pays et en Colombie, se présente à la fois comme un descendant de la guitare à quatre chœurs par sa forme et du cistre par son accord. Au Brésil, le *violao* est en honneur...

Le Mexique pratique abondamment une guitare influencée par le continent européen. Comme à la Renaissance, les facteurs construisent des instruments de différentes tailles, allant du *guitarrón* (basse à cinq rangs de cordes accordées une octave au-dessous de la guitare européenne) au petit modèle (longueur de corde vibrante : *ca* 490 mm), dont le dos, fortement

voûté, était à l'origine fait d'une carapace de tatou. Ils sont rassemblés dans les orchestres *mariachis*. Dans la région de Veracruz, la *jarana jarocha* (employée avec le *requinto*) est une petite guitare à cinq rangs, à caisse sculptée dans un seul bloc de bois. Au cours d'une récente enquête (1982), Henri Favre a établi que la fabrication artisanale de guitares peut constituer l'activité principale d'un village : Paracho, dans le Mihoacán, exporte aujourd'hui sa production jusqu'aux Etats-Unis...

La musique savante s'épanouit au cours du XIXe siècle. Le continent est attiré par les œuvres des virtuoses européens. En 1822, des pièces de Carulli sont jouées à Buenos Aires, un cours de guitare est créé à l'Académie de Musique. Un courant commence à s'établir. Son principal artisan, l'Espagnol Domingo Prat (1886-1944), se fixe dans la ville, formant des interprètes et un public. Le premier, Miguel Llobet se rend dans le pays, puis au Chili. Il est imité par les principaux concertistes ; Andrés Segovia, Emilio Pujol parcourent les grandes villes, le second publiant sa méthode à Buenos Aires.

Sous cette influence, les compositeurs autochtones sont attirés par la guitare et écrivent pour elle : Manuel Ponce (Mexique), Heitor Villa-Lobos (Brésil), plus près de nous, Gómez Crespo (Argentine), Vicente Emilio Sojo (Venezuela), Augustín Barrios (Paraguay) — ce dernier étant également un brillant guitariste. Par leur intermédiaire, le continent latino-américain apporte une contribution originale au répertoire et de jeunes interprètes sillonnent à leur tour l'Europe, cependant que la lutherie mexicaine se signale avec notamment Juan Pimentel.

II. — Le flamenco

Le *flamenco* voit le jour et trouve son terrain d'élection dans le sud de l'Espagne, en Andalousie. Il naît de la conjonction d'un fonds mélodique autochtone, de la pratique du chant liturgique grégorien et de l'apport des Gitans venus vraisemblablement des plateaux du Rajasthan. A quelle date prend-il naissance ? Comment s'épanouit-il ? Ces questions restent sans réponse. C'est un art secret, volontiers ésotérique, de transmission orale. Il ne sort de l'ombre qu'à la fin du XVIIIe siècle, lorsque les Gitans obtiennent le droit de se fixer dans les villes espagnoles. Nous ignorons tout de sa pratique jusqu'à l'aube du XIXe.

L'apparition des *cafés cantantes* permet aux joueurs de s'exprimer au grand jour. Le premier s'ouvre à Séville en 1842. D'autres villes d'Andalousie suivent : Grenade, Cadix, Jerez. Madrid est enfin gagnée. L'interprétation du flamenco relève d'un véritable rituel. Sur une petite scène, deux ou trois chanteurs, trois ou quatre danseurs se produisent, accompagnés par deux guitaristes. Ils associent le chant, la danse et le jeu de la guitare. Divers groupements peuvent intervenir :

— le chant sans guitare,
— le chant avec guitare,
— le chant avec guitare et danse.

La virtuosité exigée pour certaines pièces permet au guitariste de passer aisément de l'accompagnement au jeu soliste.

L'évolution de la technique. — Comme le remarque Evans, « au tout début du style *flamenco*, la technique était limitée : le doigté de la main gauche... relativement simple... la main droite largement dominée par l'utilisation du pouce... » mais, « avec l'ère du *café cantante*, le rôle du guitariste prit une plus grande impor-

tance, et la technique se développa rapidement ». Apparaissent alors l'enchaînement de plusieurs *falsetas* (passages de variations mélodiques), le *picado* (passage rapide de notes montantes ou descendantes, exécutées avec deux doigts de la main droite), l'arpège à trois doigts, le trémolo. Le rythme est en outre souvent souligné par des coups *(golpes)* frappés sur la table d'harmonie. En fait, il s'agit d'un art en constante évolution, dont la transmission reste essentiellement orale, la plupart des musiciens qui pratiquent le *flamenco* ne sachant pas déchiffrer la notation musicale...

L'instrument. — Les représentations de *flamenco* transmises par les peintres (fin du XVIIIe siècle et début du XIXe) montrent qu'il n'existe pas alors de différence entre guitare classique et *flamenca*. L'une et l'autre possèdent six rangs de cordes doubles. Toutefois, du fait que l'instrument intervient pour accompagner la voix et jouer en soliste, le son doit être à la fois clair, percussif et de sonorité courte. Les luthiers sont donc amenés à choisir des bois particuliers : pin pour la table, cyprès d'Espagne pour la caisse.

Antonio de Torres contribue à fixer le modèle de la guitare *flamenca*. Une des premières sorties de son atelier (1860) est montée de six cordes simples comme la guitare classique, mais ses proportions sont légèrement différentes :

	Guitare classique, 1859	*Guitare flamenca, 1860*
Longueur totale	975 mm	970 mm
Longueur de corde vibrante	650 —	650 —
Longueur de la caisse	470 —	465 —
Largeur maximale :		
Supérieure	270 —	247 —
Inférieure	353 —	330 —
Largeur minimale	230 —	206 —
Hauteur d'éclisse	90-100 mm	85-92 mm

Sur le plan de la facture, l'instrument se caractérise par la légèreté de sa construction. La table n'est soutenue que par cinq barres en éventail. La touche de palissandre — et non d'ébène, ce qui allège son poids — est plus longue, plus étroite, cependant que les cordes sont réglées plus bas afin de faciliter le travail rapide de la main gauche. Le chevillier conserve les chevilles à enroulement direct. Ce n'est que plus tard qu'il utilisera la mécanique à vis. La table est protégée par une plaque (le *golpeador*) qui la défend contre les coups frappés par l'interprète. De nos jours, la guitare *flamenca* tend à se rapprocher de l'instrument classique par l'emploi du palissandre pour la caisse, d'où une perte de la sonorité typique.

Les facteurs. — La construction de guitares *flamencas* — spécialité des luthiers espagnols — a fait la réputation de certains d'entre eux. Si les premières générations excellent dans les deux genres, comme Vicente Arias ou Manuel Ramírez, leurs successeurs se spécialisent. C'est le cas de Santos Hernandez, élève de Ramirez, dont les instruments sont joués par les virtuoses de son temps. Domingo Esteso et Marcelo Barbero s'inscrivent dans le sillage, transmettant la tradition à Manuel Reyes établi à Cordoue, actuellement très réputé.

Les virtuoses. — Parmi les nombreux noms qui illustrent le *flamenco*, il faut retenir ceux de Ramón Montoya (1880-1949), fondateur du style moderne de la guitare soliste, Manolo de Huelva, Niño Ricardo, Augustín Castellon, dit Sabicas... Les virtuoses de la dernière génération comprennent Paco de Lucia, Serranito, Manolo Sanlucar, Manitas de Plata (décrié par certains), Paco Peña, Juan Martin... Avec eux, le *flamenco* entre dans les salles de concert.

III. — Le jazz

Né aux Etats-Unis à la fin du siècle dernier, le jazz représente le plus puissant mouvement musical de

notre temps. Ses origines profondes remontent à l'arrivée des esclaves noirs dans le pays. Ils ont apporté avec eux leurs coutumes, leurs instruments, et la guitare participe à toutes les exécutions musicales — qu'elles soient profanes ou religieuses. L'attrait pour cette pratique est particulièrement vif dans les Etats du Sud, notamment la Louisiane. Toutefois, en raison du climat et de la modicité de leurs ressources, les guitaristes doivent abandonner les cordes de boyau au profit d'un matériau moins fragile : l'acier (*ca* 1880). A ce moment, le jazz commence à se manifester « comme forme musicale à part entière » (Evans).

Très vite, la guitare est intégrée aux ensembles ; elle prend une place importante dans le *blues* (*ca* 1900) pour accompagner la voix, s'efforçant de reproduire les intervalles de tierce et de septième si caractéristiques. Une technique de jeu particulière se développe, utilisant le *bottle-neck* (culot de bouteille) et autres effets sonores. Au cours des années 1900-1920, La Nouvelle-Orléans devient « le centre de gravité du jazz ». Le courant remonte ensuite vers le nord, gagne Chicago, Detroit, New York enfin. De là, il se répand sur toute l'Europe. Le jazz cesse alors d'être considéré comme la spécialité exclusive des musiciens noirs. Diverses conceptions se succèdent : *rag-time* (1920-1930), *be-bop* (1942-1945), *modern, cool* (1950), *free-jazz* (1960), *jazz-rock* (1970). Nous assistons aujourd'hui à de nombreuses tentatives de fusion des différents styles musicaux.

Les instruments. — La guitare à cordes d'acier, dite *guitare acoustique*, se présente sous deux formes caractéristiques : à table voûtée ou plate.

La guitare acoustique à table voûtée est développée avant la fin du XIXe siècle par un facteur du Michigan, Orville Gibson (1856-1918). Celui-ci prend le violon pour modèle et conçoit une guitare à table sculptée soutenue par un barrage longitudinal, à caisse plus volumineuse afin d'augmenter sa puissance.

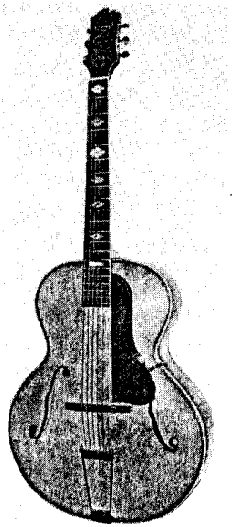


Fig. 25. — Guitare acoustique à table voûtée, Epiphone Deluxe, vers 1934.

Les premières guitares acoustiques conservent l'ouïe médiane et le chevalet à plots de la guitare classique. Toutefois, les cordes sont bientôt accrochées à un cordier trapézoïdal et passent sur un chevalet. Afin d'accroître leur tension, le manche est fréquemment « renversé » comme celui du violon. L'ouïe circulaire est enfin remplacée par deux ouïes en f situées de part et d'autre de la touche (fig. 25). Des modifications de détail interviendront encore tandis que le jeu au doigt est abandonné au profit du plectre (le *mediator*). Vers 1920-1930, cette sorte de guitare suscite un intérêt considérable.

Les recherches de Gibson sont poursuivies par des firmes célèbres, Martin, Epiphone, des luthiers comme Stromberg, d'Angelico aux Etats-Unis. Pour l'Europe, la firme Selmer construit dans les années 1932-1933, grâce à Mario Maccaferri, des guitares d'une

haute qualité, la caisse contenant une chambre de résonance intérieure.

Ce type de guitare est moins recherché à partir de 1940, mais la possibilité d'amplifier ses sons à l'aide d'un micro lui attire, de nos jours, de nouveaux adeptes.

La guitare acoustique à table plate se rattache à la guitare classique par la forme de sa caisse, mais elle porte des cordes d'acier et se joue au *mediator*.

Le principal artisan de cet instrument est le luthier new-yorkais Christian Friedrich Martin (milieu du XIXe siècle). La firme reste longtemps fidèle aux cordes de boyau et ce n'est pas avant 1900 qu'elle propose un modèle standard monté de cordes d'acier. Sa production sera imitée : Washburn (*ca* 1890-1930) réalise des instruments de haute qualité, cependant que Stella est réputée entre 1920 et 1940 pour ses guitares à douze cordes d'acier.

La guitare acoustique connaît son heure de gloire à l'époque du *blues*. Une variante, dite « hawaïenne », jouit d'un grand succès dans les années 1930 en raison de son timbre et de son jeu particuliers. Des recherches conduisent en outre les firmes à modifier la structure de l'instrument : résonateur (Dobro), caisse de métal, etc. Finalement, l'amplification des sons par un micro est pratiquée, donnant naissance à la guitare *acoustique-électrique*. La guitare Selmer (*ca* 1937) appartenant au célèbre Django Reinhardt et conservée au Musée du Conservatoire, porte ainsi des traces d'électrification.

Le déclin de la guitare à table voûtée au moment de la seconde guerre mondiale favorise l'ascension de sa rivale à table plate. Les firmes existantes prospèrent, Gibson et Ovation les rejoignent avant 1960. De nos jours, ces dernières construisent des instruments renommés (fig. 26). Stella et Harmony tendent vers la fabrication à bon marché, cependant que les Japonais abordent une construction plus luxueuse qui se répand sur l'Amérique et sur l'Europe.

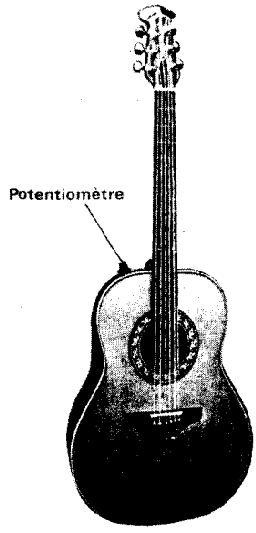


Fig. 26.
Guitare acoustique-électrique, Ovation, 1980.

IV. — La guitare électrique

Née il y a une trentaine d'années, la guitare électrique, issue de l'instrument à cordes d'acier, cherche à accroître la résonance naturelle grâce à des « capteurs » placés dans le cordier et, pour certains modèles, à divers points sous les cordes. Leurs vibrations et celles de la table, ainsi amplifiées, donnent aux instruments une sonorité caractéristique.

Entrent dans cette catégorie :

— *la guitare semi-acoustique,* à caisse de résonance souvent bombée, peu épaisse, suffisante pour entendre le son de la corde mais non une interprétation musicale sans amplificateur ;

— *la guitare électrique à caisse pleine,* qui répond peu à la vibration de la corde et n'en absorbe qu'une partie. La durée d'extinction du son émis est ainsi beaucoup plus longue. En outre, du fait du peu de

résonance de la caisse, le son amplifié est celui de la corde à l'état pur. C'est celle-ci qui connaît actuellement le succès.

Le premier modèle de guitare électrique commercialisé apparaît sur le marché à l'issue de la seconde guerre mondiale (vers 1947). Le nouvel instrument s'impose grâce aux constructeurs américains, Les Paul, Paul Bigsby, Leo Fender. Ce dernier commercialise en 1948 la *Broadcaster* munie de deux micros. Actuellement, les firmes Gibson, Fender, Schecter, Hamer, ainsi que de nombreuses

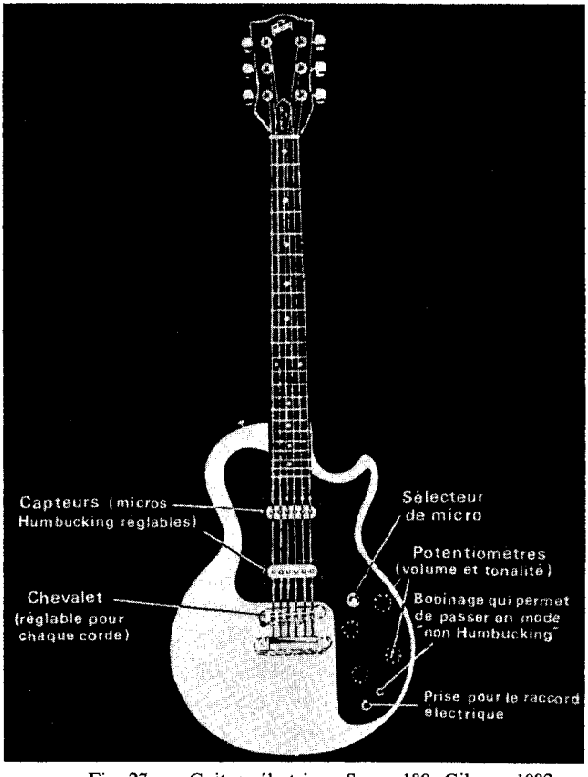


Fig. 27. — Guitare électrique Sonex 180, Gibson, 1982.

marques japonaises et même françaises (Vigier) construisent des instruments de qualité, mettant l'accent sur la caisse pleine. La forme de celle-ci reste sensiblement celle de la guitare classique, mais avec une épaisseur de l'ordre de 45 mm. Elle présente souvent des volutes à l'attache du manche et une échancrure du côté des aigus afin de faciliter le jeu. Certains modèles sont même construits en forme de V évidé ; d'autres ont deux manches, l'un portant les cordes d'une guitare à douze cordes, l'autre à six cordes. Quelques-uns, plus rares, ont un manche servant de guitare basse, l'autre de guitare normale. Parallèlement, naissent des instruments hybrides comme la *guitare basse* qui ne conserve guère que la forme de la guitare mais constitue, en fait, une *contrebasse électrique*.

Ces guitares sont montées de cordes métalliques (1). Fixées à un cordier, métallique lui aussi, elles passent sur un chevalet réglable ou non. Des « capteurs » placés sous les cordes transforment la vibration acoustique en un signal électrique amplifié, diffusé par un haut-parleur. Un sélecteur de micros permet d'isoler à volonté les différents registres de l'instrument. En plus de leur sonorité propre, « les vibrations peuvent être modifiées par le passage dans différents modules de transformation électronique (pédales de distorsion, *wah-wah*, *phasing*...). Elles sont ensuite acheminées vers l'amplificateur et diffusées par les haut-parleurs » (Guy Reibel) (fig. 27).

Les virtuoses. — Comme l'instrument classique, la guitare de jazz possède ses virtuoses, mais les critères d'appréciation diffèrent. Le *blues* est représenté par Big Bill Broonzy, Lightnin' Hopkins, B. B. King, John Lee Hooker, Luther Allison... Charlie Christian du « Sextette Benny Goodman » — l'un des premiers à employer un amplificateur électrique en 1939 — reste célèbre par ses improvisations. Il en est de même pour Django Reinhardt († 1953), qui s'illustre avec le « Jazz-Quintette du Hot-Club de France ». Il faut y joindre les noms de Wes Montgomery, Barney Kessel, Joe Pass, Charlie Byrd, Jim Hall, Herb Ellis, sans oublier le modeste mais efficace Freddie Green, qui assure depuis des années la rythmique du *Big*

(1) Un modèle réalisé par Gibson porte toutefois des cordes uniquement de nylon.

Band de Count Basie. Dans le domaine du *jazz-rock*, Larry Coryell et John McLaughlin font figure de virtuoses incontestés. Quant à la jeune génération, elle s'affirme avec Philip Catherine, Marc Fosset, Christian Escoudé. Ceux-ci opèrent un retour à la tradition avec l'emploi de la guitare acoustique...

La guitare électrique a, elle aussi, ses virtuoses : Jimi Hendrix s'impose pour la guitare *rock*, Eric Clapton, Johnny Winter, Franck Zappa, Chuck Berry (*rock* traditionnel) et bien d'autres... Elle est en outre, depuis les années 1960, élevée au rang d'instrument d'orchestre ; ainsi Luciano Berio l'introduit dans de nombreuses œuvres.

V. — Une pratique internationale : la folk-music

La musique *folk* trouve sa consécration vers 1960. De nos jours, elle connaît un succès quasi universel. Or, de l'avis de ses adeptes, il est impossible d'en donner une définition. Son style provient de la conjonction d'éléments divers : la prise de conscience d'une musique qui n'entre pas dans la catégorie « savante » sans pour autant être « populaire », la mise en valeur d'un chant qui prend ses racines dans la tradition, une pratique de jeu différente du jazz. La guitare *folk* se caractérise en particulier par une grande liberté de position et une technique plutôt inspirée de la guitare classique.

L'instrument utilisé possède une caisse plus volumineuse que la guitare classique, un manche plus long (quatorze barrettes jusqu'à la caisse étant un nombre optimal), une table plate souvent munie d'une plaque de protection, des cordes de métal (fig. 28). Son jeu accepte des variantes : doigts nus, plectre, onglet au pouce ou à tous les doigts.

La technique de la guitare *folk* est basée sur l'indépendance du pouce qui fait entendre les basses et des autres doigts chargés de la

ligne mélodique (jeu *picking*). Différents effets sont de pratique courante : le *hammering on* (liaison frappée qui permet d'obtenir en un seul coup différentes notes sur une même corde) et le *pulling on*, son contraire. L'amplification des sons par l'intermédiaire d'un micro est volontiers employée par les interprètes (guitare *folk électro-acoustique*).

L'explosion étudiante des années 1960 trouve son terrain d'élection dans la musique *folk*. Son héros apparaît deux ans plus tard : Bob Dylan, bien qu'il ne puisse être considéré comme un virtuose. Parmi les noms célèbres, il faut retenir Chet Atkins,le maître du *picking*, Merle Travis, Doc Waston réputé pour son *flat-picking*, Stefan Grossman, Gary Peterson, Woodie Gutherie. Pour les ensembles, Simon and Garfunkel soulèvent de nouveau l'enthousiasme des foules, Peter, Paul and Mary recommencent à se produire en public. On peut toutefois se demander si une mutation n'est pas en train de s'amorcer...

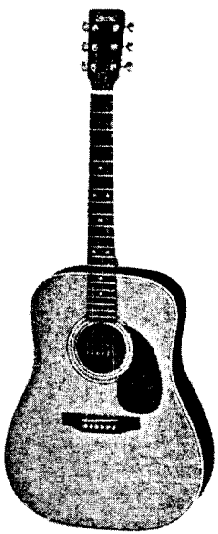


Fig. 28.
Guitare folk, Ibanez, vers 1982.

UN REGARD VERS L'AVENIR

Grâce au nombre et à l'universalité de ses adeptes, à l'intérêt que lui portent les compositeurs classiques et de variétés, à la place qui lui revient dans la musique improvisée, la guitare semblait, il y a quelques années, promise à un avenir sans nuages... Il ne faut cependant pas oublier que son histoire est fertile en revirements inattendus et il se pourrait que nous abordions une période moins faste. L'attrait croissant pour les « mini-claviers » (orgues portables et synthétiseurs) constitue une menace dont il importe de tenir compte.

Comme toujours, les chiffres des ventes traduisent sans équivoque les fluctuations du goût. Les importations de guitares acoustiques — tous genres confondus — baissent dangereusement. Elles sont passées de 335 000 instruments en 1978, à 232 000 en 1979, 147 000 en 1980, 115 000 en 1983 (1)... Pour les guitares électriques, la situation est semblable : 36 000 instruments importés en 1982, 22 000 en 1983 — auxquels s'ajoutent environ 1 000 à 1 300 instruments de facture française. La création récente d'une guitare à synthétiseur, déjà utilisée par John McLaughlin, montre que les facteurs tiennent à s'inscrire dans l'évolution. Parviendront-ils à inverser la tendance ? On peut en douter. Comme à toutes les périodes critiques déjà traversées au cours des siècles, il appartient aux compositeurs et aux interprètes de maintenir très haut le prestige de l'instrument. Au sens propre comme au figuré, l'avenir de la guitare est entre leurs mains.

(1) Les chiffres cités ont été établis par les services des douanes. La production française est impossible à apprécier, les enquêtes adressées aux facteurs restant sans réponse.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ouvrages anciens :

Bermudo, Juan, Declaración de instrumentos musicales, Ossuna, 1555 ; rééd. fac-similé par Santiago Kastner, Kassel, 1957.

Mersenne, Marin, Harmonie universelle, Paris, 1636 ; rééd. fac-similé par François Lesure, Paris, 2e éd., 1976.

Praetorius, Michael, Syntagma musicum, Wolfenbuttel, 1618-1619 ; rééd. fac-similé, Kassel, 1916-1929.

Trichet, Pierre, Traité des instruments de musique, ms. *ca* 1640 ; éd. par François Lesure, *in* Annales musicologiques, III-IV, Neuilly, 1955-1956.

Ouvrages modernes :

Baines, Anthony, ed., Musical instruments through the ages, Harmondsworth, 1961.

Bessaraboff, Nicholas, Ancient european musical instruments, New York, 1941.

Charnassé, Hélène, Sur l'accord de la guitare, *in* Recherches sur la musique française classique, n° VII, Paris, 1967.

Evans, Tom et Mary Anne, Le grand livre de la guitare de la Renaissance au rock, trad. franç., Paris, 1979.

Gobin, Alain, Le flamenco, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1975, n° 1588.

Helleu, Laurence, La guitare dans la musique d'ensemble au XXe siècle. Catalogue bibliographique, Paris, 1985.

Jahnel, Franz, Die Gitarre une ihr Bau, Franckfurt am Main, 1963.

Lesure, François, La facture instrumentale à Paris au XVIIe siècle, *in* The Galpin Society Journal, n° VIII, 1954.

Ragossnig, Konrad, Handbuch der Gitarre und Laute, Mayence, 1978.

Remnant, Mary et Marks, Richard, A medieval gittern, *in* The British Museum Yearbook, 4, Londres, 1980.

Sachs, Curt, The history of musical instruments, Londres, 1942.

Schwarz, Werner, Guitar Bibliography, Munich, Paris, 1984.

Thibault, Geneviève, La musique instrumentale au XVIe siècle, *in* Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique, I, Paris, 1960.

Tran Van Khé, La musique vietnamienne traditionnelle, Paris, PUF, 1962.

Tyler, James, The early guitar, Oxford, 1977.

Guitares chefs-d'œuvre des collections de France, ouvr. collectif, Paris, 1980.

Les Cahiers de la guitare, revue trimestrielle, Le Kremlin-Bicêtre.

Revues Jazz-Hot, Jazz-magasine.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **L'instrument. Les origines** 5

I. De l'Antiquité aux pays extra-européens, 7. — II. Les premiers témoignages en Europe occidentale, 9. — III. Les XIIIe et XIVe siècles, 13. — IV. La guitare, instrument savant, 18. — V. Les guitaristes, 21.

CHAPITRE II. — **La Renaissance** 23

I. Les guitaristes, 24. — II. Les caractéristiques de l'instrument, 27. — III. Les facteurs, 30. — IV. Le répertoire, caractères généraux, 31. — V. Les publications, 36. — VI. Un répertoire disparu, 40. — VII. L'évolution de l'instrument à la fin du siècle, 41.

CHAPITRE III. — **Le XVIIe siècle** 43

I. Les instruments de transition, 43. — II. L'instrument classique, 44. — III. Les facteurs, 51. — IV. La première moitié du XVIIe siècle : une période de déclin, 53. — V. Les œuvres, 54. — VI. La seconde moitié du XVIIe siècle : un nouvel âge d'or, 58. — VII. Les guitaristes, 58. — VIII. Le répertoire, caractères généraux, 59. — IX. Les compositeurs et les œuvres, 61.

CHAPITRE IV. — **Le XVIIIe siècle** 68

I. La première moitié du siècle : une éclipse, 68. — II. Les facteurs, 69. — III. La seconde moitié du siècle : le renouveau, 70. — IV. Les guitaristes, 70. — V. Le répertoire, 72. — VI. L'évolution de la technique de jeu, 73. — VII. Les facteurs, 74. — VIII. L'évolution de la facture, 75.

CHAPITRE V. — **Le XIXe siècle** 79

I. L'instrument classique, l'évolution de sa facture, 80. — II. Les guitaristes, 82. — III. L'évolution de la technique instrumentale, 89. — IV. La seconde moitié du XIXe siècle, 91. — V. Le déclin de la guitare en Europe, 94.

CHAPITRE VI. — **Le XXe siècle** 96

I. La guitare classique en Europe, 96. — II. La première génération de virtuoses, 97. — III. Les compositeurs et les œuvres, 98. — IV. Les facteurs, 100. — V. La facture de la guitare classique, 100.

100096

CHAPITRE VII. — **La guitare, instrument en perpétuel devenir** 104

I. Les compositeurs et les œuvres, 104. — II. La pratique instrumentale, 105. — III. Les facteurs, 108.

CHAPITRE VIII. — **De la pratique savante à l'expression ethnique** 112

I. La guitare en Amérique latine, 112. — II. Le flamenco, 114. — III. Le jazz, 116. — IV. La guitare électrique, 120. — V. Une pratique internationale : la folk-music, 123.

Un regard vers l'avenir 131

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 136

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juin 1985 — N° 30 242

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2191 **La guitare** (H. Charnassé)
2192 **Mathématiques financières** (M. Saada)
2193 **La photomicrographie** (G. Betton)
2194 **Sociologie de l'antisémitisme** (F. de Fontette)
2195 **L'Islam contemporain** (A. Merad)
2196 **L'occupation allemande en France** (J. Defrasne)
2197 **Les prud'hommes** (B. Boubli)
2198 **Les autoroutes** (C. Rickard)
2199 **Cicéron** (P. Grimal)
2200 **La responsabilité médicale** (J.-F. Lemaire et J.-L. Imbert)
2201 **Yalta** (P. de Senarclens)
2202 **Les techniques de vente** (G. Chandezon et A. Lancestre)
2203 **Les magistrats** (G. Boyer Chammard
2204 **La défense sociale** (M. Ancel)
2205 **Les monuments historiques en France** (J.-P. Bady)
2206 **Le droit allemand** (M. Pedamon)
2207 **L'Opus Dei** (D. Le Tourneau)
2208 **Le corporatisme** (A. Cotta)
2209 **Les associations** (C. Debbasch et J. Bourdon)
2210 **Le logement** (B. Boubli)
2211 **Le droit international humanitaire** (M. Torrelli)
2212 **La bande dessinée** (A. Baron-Carvais)
2213 **Sociologie du tourisme et des voyages** (R. Lanquar)
2214 **Le commerce intérieur** (H. Krier et J. Jallais)
2215 **La distribution** (J.-C. Tarondeau et D. Xardel)
2216 **Les Chambres de métiers** (B. Magliulo)
2217 **Le Parlement sous la Vᵉ République** (D. Maus)
2218 **Homère** (J. de Romilly)
2219 **L'art juif** (G. Sed-Rajna)
2220 **Vivaldi et le concerto** (M.-T. Bouquet-Boyer)
2221 **Les O.V.N.I.** (M. Dorier et J.-P. Troadec)
2222 **L'Empire ottoman** (D. Kitsikis)
2223 **Les sophistes** (G. Romeyer-Dherbey)
2224 **Textes de politique internationale** (C. Zorgbibe)
2225 **Le système monétaire européen** (A.-D. Schor)
2226 **Statistique épidémiologique** (A. Renaud)
2227 **Les Indiens d'Amérique du Nord** (C. Fohlen)
2228 **Le régime politique espagnol** (D.-G. Lavroff)
2229 **La communication dans l'entreprise** (J.-P. Lehnisch)
2230 **La pragmatique** (F. Armengaud)
2231 **Les villes nouvelles dans le Monde** (C. Chaline)
2232 **Les Lapons** (C. Mériot)
2233 **Les taux de change** (F. Aftalion et E. Losq)
2234 **La télévision par câble** (J. Frèches)